628.080

BAUHAUS
BÜCHER

13

ALBERT GLEIZES

KUBISMUS

ALBERT LANGEN VERLAG / MÜNCHEN

Die Übersetzung besorgte Frau EULEIN GROHMANN

VON DEM GLEICHEN VERFASSER:

DU CUBISME
Unter Mitarbeit von Jean Metzinger
Verlag Figuière 1912

CUBISME
Genf 1918

DU CUBISME ET DES MOYENS DE LE COMPRENDRE
J. Povolozky 1920

LA MISSION CRÉATRICE DE L'HOMME DANS LE DOMAINE PLASTIQUE
J. Povolozky 1922

LA PEINTURE ET SES LOIS
„Ce qui devait sortir du Cubisme"
Paris 1924

VERS UNE CONSCIENCE PLASTIQUE
Articles et confèrences 1911—25
J. Povolozky 1926

LA MACHINE MODERNOLATRIE
In Vorbereitung

PEINTURE ET PERSPECTIVE DESCRIPTIVE
Verlag Moly-Sabata, Sablons, Isère

ALLE RECHTE, AUCH DAS DER REPRODUKTION VORBEHALTEN
COPYRIGHT 1928 BY ALBERT LANGEN VERLAG MÜNCHEN
TYPOGRAFIE, EINBAND, UMSCHLAG:
L. MOHOLY-NAGY
KLISCHEES: C. DÜNNHAUPT & CO.,
DESSAU
DRUCK: HESSE & BECKER, LEIPZIG
PRINTED IN GERMANY

628.080
ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI-KÖNYVTÁR
B 6863/1978
LELTÁRI SZÁM

INHALT

SEITE

I.

GESCHICHTE DES KUBISMUS (1928)
mit ABBILDUNGEN 6–31

Abbildungsverzeichnis 32

II.

KUBISMUS, EIN NEUES FORMGEWISSEN
Versuch einer Verallgemeinerung (1926) 82–101

I.

DIE GESCHICHTE DES KUBISMUS

Die Werke des Kubismus bedeuteten eine große Überraschung, weil niemand auf eine Bewegung so weit vorbereitet ist, daß er auf Grund des bereits Vorhandenen Kommendes vorausahnen könnte.
Seit geraumer Zeit schon bestanden Zweifel an der von der Renaissance her übernommenen Formidee. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts hatte die Gelehrsamkeit und die Initiative einer Gruppe von Forschern von neuem die christliche Kunst entdeckt. Den allgemein anerkannten lateinischen Absolutismus mit einem so mächtigen und so berechtigten Gegner konfrontieren, das bedeutete zum mindesten die Herausforderung einer Diskussion; das bedeutete weiter die Möglichkeit einer Formvorstellung, die im Widerspruch stand zu dem Begriff der Form, wie ihn die Autorität des Latinismus gepredigt hatte.
Die Folgen dieser Tatsache waren sofort im praktischen Bereich der Künste zu spüren. Der Romantismus eines Delacroix, der Realismus eines Courbet, der dem sinnlichen Eindruck alles opfernde Impressionismus: alles führt sich zurück auf die historische These von der Unabhängigkeit und der Größe christlicher Gestaltung. Diese Maler forderten die Akademie zum Kampf heraus, indem sie dem von ihr gepredigten unbeweglichen Ausdruck einen Ausdruck der Bewegtheit entgegenstellten; indem sie dem lebendigen Dynamismus einer in Entwicklung begriffenen Form den Vorzug gaben vor dem festen Volumen im Raum. Innerhalb ihres Bereichs zerstörten sie die Gegebenheiten des offiziellen Kunstbetriebs, wußten aber sicherlich noch nicht, daß es zu einem Wiederaufbau anderer Mittel bedurft hätte, als über die sie verfügten. Daher fiel ihnen nur die Rolle zu, an den Hauptsäulen des alten Baus zu rütteln, ohne sie niederreißen zu können; so mühsam arbeitet das menschliche Gedächtnis bei geistigen Wandlungen.
Am Impressionismus und am Realismus eines Manet geschult, konnte Cézanne aus so vielen früheren Erfahrungen Vorteil ziehen; dies erklärt die gewagte und

seltsame Struktur seines Werkes, dieses Zwitterwesens, in dem der unbewegliche, beschreibende Formbegriff der Renaissance mit dem Wunsch nach einer beweglichen, konkreten Formidee in Einheit zu kommen und sich zu behaupten sucht, wobei diese Form sich immer stärker durchsetzt. Die zugrunde liegenden Widersprüche dieses Werkes sind letzten Endes die Ursache seiner Popularität; jeder findet darin, was er gerade braucht. Niemand hat bisher erkennen können oder wollen, daß Cézanne der Renaissance nicht näher steht als dem, was man unter dem Wort Romantik begreift. Seine Einstellung ist die eines zögernden Menschen, der zwischen Althergebrachtem und neuen Versuchen schwankt, welche doch nie entscheidend werden. Seine Generation sah in ihm nur ohnmächtiges Wollen, weil sie keinen Abstand zu ihm hatte. Wohingegen die folgenden Generationen, die selbst ohne Zusammenhang waren und hin und her gerissen von einer impotenten Geistesverfassung einerseits und jenem unklaren Streben nach geistiger Erneuerung andrerseits, diesen Meister von Aix auf den Gipfel des Ruhmes erhoben, auf Grund gerade seines Schwankens. Schwerste Widersprüche schwanden vor der Unfehlbarkeit dieses Gottes. Dem Gott Cézanne huldigten sowohl die Klassizisten, die in ihm das Beschreibende und das Perspektivische sahen, wie auch die Revolutionäre, weil sie in ihm einen konstruktiven Willen erkannten, eine Auflehnung gegen das Beschreibende, einen zwar schüchternen, aber unbestreitbaren Versuch, auf der vertikalen Fläche die geometrische neu aufzubauen, also nahezu eine Absage an die Perspektive. Sicher ist, daß die Kubisten diese Versuche bei Cézanne nicht übersehen konnten; daher bejahten sie wie so viele andere sein Werk, allerdings auf Grund ihrer ganz besonderen Voraussetzungen.

Zwischen Cézanne und die Kubisten muß man die Malergruppe rücken, die man die Fauves nannte: Matisse, Derain, Friesz. Sie stehen nicht nur unter dem Einfluß von Cézanne, sondern ebenso unter dem von Van Gogh und Gauguin, die der Proklamierung der neuen Idee durchaus nicht so fern standen, wie man später zu behaupten versucht hat. Ich habe zu öfteren Malen betont, daß Männer wie Séruzier, Maurice Denis, Seurat, Cross, Signac, Odilon Redon unter verschiedenen Gesichtspunkten Pioniere der im Werden begriffenen Ordnung waren, ohne daß sie es selbst ahnten. Man kann doch im Ernst nicht so naiv sein anzunehmen, ein einziger Mensch sei ausreichend, eine so schwierige und verwickelte Umwälzung durchzuführen, wie sie der Stand der heutigen Malerei nötig macht. Eine derartige Auffassung widerspräche allen geschichtlichen Erfahrungen, da sich jede Umwandlung auf eine Summe bedeutsamer Anstrengungen zurückführt, die gleichzeitig und nacheinander wirksam sind. Zu einer solchen

Umwandlung bedarf es keineswegs jener unbewußten, schwärmerischen Mode-Genies; intelligente, talentvolle Männer vielmehr sind nötig, die einem fernen, uneigennützigen Ziel die kurzlebigen Interessen persönlicher Eitelkeit opfern.

Von der menschlichen Bedeutung des Kubismus überzeugt, bin ich immer bemüht gewesen, seinen wahrhaften Ursprung aus einer bewußten oder unbewußten Zusammenarbeit einer Gruppe von Menschen festzustellen, aber ich weiß sehr gut, daß hier das letzte Wort noch nicht gesprochen ist, daß noch lange Zeit und die Anstrengungen kommender Generationen nötig sind, bis diese ersten entdeckten Spuren zu einem breiten für alle gangbaren Weg werden können.

Ein ausgesprochenes Interesse unserer Zeit für die Archäologie setzte die von den romantischen Gelehrten begonnene Befreiungsarbeit fort und half seinerseits, die ausschließlichen Ansprüche des renaissancistischen Glaubenssatzes zurückzuweisen. Offiziel begnügte man sich, gewisse historische Zeitabschnitte als rudimentär, primitiv, tastend zu bezeichnen, ohne ihnen jedoch eine beispielhafte Kraft zuzuerkennen. Grund hierfür war nicht nur die Auffassung, die man von der Renaissance hatte, sondern mehr noch der Glaube an einen dauernden Fortschritt, der historische Materialismus, der vom Prähistorischen aus die Geheimnisse des Ursprungs zu entwirren vermeint, die selbstgefällige Anmaßung, die die Zivilisation mit der Einführung der Maschinen verwechselt, jener Werkzeuge des Fortschritts, die für die Verbreitung minderwertiger und demoralisierender Erzeugnisse arbeiten. Man kann heute noch dem Vorwurf begegnen, der oder jener Künstler stehe unter archaischem Einfluß, und andrerseits einer Anerkennung für unbedeutendsten Abklatsch aus den sogenannten Zivilisationsepochen. Die unabhängigen Maler urteilten anders über diese Dinge.
Sie konnten in ihrer Kühnheit weiter gehen als ihre Vorfahren aus dem 19. Jahrhundert, die den Charakter der vorrenaissancistischen christlichen Formen bewunderten, einer Synthese der südlichen und nordischen Eigenart auf keltischem Boden, konnten in der Menschheitsgeschichte auf unvergleichliche Reichtümer zurückgreifen, die das damalige historische Material ihnen darbot. Von der christlichen Zeit ausgehend, konnten sie so neue Länder entdecken und sich von ihren Kunstwerken befruchten lassen, die für sie mindestens von der gleichen Schönheit waren wie die ihrer eigenen Vergangenheit. Sie verwerteten diese bei der Mehrzahl ihrer Zeitgenossen unbekannten Entdeckungen und kamen so billig zu dem Ruhm, originelle Erfinder zu sein. Die Mode benutzte diese Gelegenheit, weil sie in jenen neu erschlossenen Quellen die Möglichkeit einer Erneuerung sah. Was bekam man nicht in den öffentlichen Ausstellungen dieser

letzten 25 Jahre an Bildern zu sehen nach Art der Ägypter, Hindus, Chinesen, Inder, Neger! Wenn auch diese Erscheinungen der Tiefe entbehrten, so waren sie doch nicht ergebnislos: auch sie halfen mit an der Durchsetzung einer neuen Geistesverfassung; sie wird die Zeit ablösen, die mit uns stirbt, um nach dem rhythmischen Gesetz des Lebens eine neue Epoche einzuleiten.

Der Kubismus steht in all seinen Anfängen unter dem Einfluß des Archaismus und der Primitive. Er vermutete seine Ursprünge nicht so sehr in den griechischen Vorschriften des perikleischen Zeitalters oder der Hochrenaissance als vielmehr in solchen Werken, deren sich die Zivilisation schämte. Weil er sie studierte und liebte, durfte er es ruhig wagen, selbst in Formen sich zu äußern, die man allgemein als Wahnsinn erklärte, und dabei waren sie doch, teils auf den alten romanischen Malereien, teils auf den Negerplastiken fußend, von einer tiefen Menschlichkeit.

Dieser Wechsel in den historischen Beziehungen bildete den Ausgangspunkt für alle neuen Versuche. Mit den Kubisten begeisterten sich andere für diese durch die Akademien in Verruf geratenen Epochen, denn gerade diese Begeisterung charakterisiert unsere heutige Generation. Sie ist vielleicht bisweilen ungerecht gegen die Romantiker, kann aber nicht hindern, daß sie gerade ihnen jene anderen Anregungen verdankt, die der offizielle, von den Schlagworten der Renaissance durchtränkte Unterricht ihr nicht vermitteln konnte.

Hier liegen also, kurz gesagt, die Vorbedingungen des Kubismus; er geht zunächst noch zusammen mit den übrigen Richtungen seiner Generation, aber der Zeitpunkt scheint nahe zu sein, wo er die Führung übernehmen wird, wo er über die äußeren Erscheinungen hinaus sich durchsetzt, wo er die jetzt noch intellektuelle Bewunderung für jene verflossenen Epochen in eine künstlerische Erkenntnis ewiger Gesetze verwandelt; nicht nur die Maler, die Plastiker und die Architekten wird er beeinflussen, sondern das Ganze unserer Zeit.

●

Im Jahre 1911 gelegentlich der Pariser Ausstellung der „Indépendants" sah sich das Publikum zum ersten Male einer Kollektion von Gemälden gegenüber, die noch nicht abgestempelt waren. Das widerspricht zwar den im Umlauf befindlichen Darstellungen, aber es ist die Wahrheit.

Vor mir liegt ein kurzer Ausschnitt aus der Abendzeitung „La Presse" über den Herbstsalon von 1910, der die Einstellung zu den neuen, noch kaum faßbaren malerischen Versuchen gut kennzeichnet: „Die geometrischen Verrücktheiten eines Metzinger, Le Fauconnier und Gleizes". Nicht gerade Aus-

sichten auf spätere Freundlichkeiten! Braque und Picasso stellten nur in der Galerie Kahnweiler aus, wo wir sie ignorierten. Robert Delaunay, Metzinger und Le Fauconnier waren sofort gelegentlich des Salons der „Indépendants" im Jahre 1910 aufgefallen, ohne daß man ihnen ein Schlagwort anhängte. Folglich steht fest, daß zu jener Zeit das Wort Kubismus nicht in Umlauf war, so sehr man auch versucht hat, das Gegenteil zu behaupten.

Im Jahre 1911 überstürzen sich die Ereignisse und schaffen Klarheit über die Bedeutung und das Wesen der für die Malerei beginnenden Krise. Der Saal 41 bei den „Indépendants" ist für jedermann eine Offenbarung. Nicht einer, der sich der starken Wirkung entziehen könnte. Er erregt die Gemüter wie ein Naturereignis, das nicht verstanden zu werden braucht, um zu erschüttern und zu ängsten, wenn es losbricht: künden diese grau in grau gemalten Leinwande nicht eine Zukunft an, wo die heutigen Formen vernichtet und durch andere ersetzt werden? Schon glaubt man angesichts dieser Neulinge für die Legitimität der großen Renaissancisten plaidieren zu müssen*), die doch in ihrer Allmacht unbestritten sind. Die Geister, welche das Aktuelle vom ewig Bleibenden nicht zu unterscheiden vermögen, können sich nicht entschließen, gerade in der Veränderung den Grund- und Wesenszug alles Seins zu erkennen.

Zunächst sind die verantwortlichen Maler am meisten überrascht über diesen Tumult, den sie entfesselt haben, ohne es zu wollen, bloß weil sie an die Bretterwände des Barackenbaus am Cours-La-Reine Gemälde aufgehängt haben, die sie mit Sorgfalt, Überzeugung und auch mit innerer Erregtheit gemalt haben.

Aus dieser Saison stammt die Bezeichnung Kubismus.

Nie sah man vor Geistesschöpfungen und vor allem vor Werken der bildenden Kunst, vor stillen Gemälden, eine so leidenschaftlich erregte Menschenmenge. Nie gebärdete sich die Kritik so heftig wie in jener Epoche. Es erhellt aus all dem, daß diese Gemälde — und ich stelle die Namen der Maler fest, die allein und ohne es zu wollen, die Ursache dieser Raserei waren: Jean Metzinger, Le Fauconnier, Fernand Léger, Robert Delaunay und ich selbst — als eine Bedrohung der Ordnung erschienen, an deren Unverrückbarkeit man geglaubt hatte.

In fast allen Zeitungsberichten verlor man den Kopf; man fing damit an zu sagen, daß „es unnötig wäre, sich über die Kubisten zu verbreiten, die keinerlei Bedeutung hätten", und dann widmete man ihnen voller Wut sieben von den zehn Spalten, die in jener Zeit der Aufsatz über den Salon umfaßte. Man könnte höchst interessante Studien über die Presse im allgemeinen machen,

*) Georges Mourey, Le Journal, Salon d'Automne 1911.

wenn man sich die Mühe nähme, die Berichte in den Tageszeitungen und den Zeitschriften jener Epoche zu überarbeiten.

Und dabei war der Kubismus nicht die Attraktion einer Saison oder einer mehr oder weniger zahlreichen Clique. Da er nicht aus einer Überlegung hervorgegangen war, lag in dem Aufsehen, das er erregte, nichts Gekünsteltes; man hatte ihn nicht gesucht, nicht durch Aufrufe ans Publikum zustande gebracht, die von ruhm- und reklamesüchtigen Künstlern inszeniert worden wären. Die Bilder jener Zeit bezeugen das heute zur Genüge. Verglichen mit den heutigen Leistungen des Kubismus oder mit zahlreichen seither erschienenen Malereien, die in erster Linie den lauten Erfolg suchten, sind jene Bilder von einer erstaunlichen Würde und Einfachheit.

Im Herbstsalon des Jahres 1911 erwachten die Zornesausbrüche von neuem, mit der gleichen Heftigkeit wie bei den „Indépendants". Ich besinne mich noch auf jenen Saal 8 des Grand Palais am Tage der Eröffnung. Man drängte sich, lachte, brüllte, dachte uns übel mitzuspielen. Und was hatten wir aufgehängt? Metzinger die schöne Leinwand „Das Vesper", Léger seine ernsten „Akte in einer Landschaft", Le Fauconnier „Landschaften aus Savoyen", ich „Die Jagd" und das „Porträt von Jacques Nayral". Wie weit zurück das alles liegt! Und doch sehe ich noch die Menge, welche sich in den Türen des Saales staute, welche die dort zusammengedrängten Menschen beiseite stieß, welche auch herein wollte, um die Ungeheuer, die wir waren, aus der Nähe zu sehen.

Die Pariser Wintersaison benutzte dieses Ereignis, um ihre Vergnügungen zu würzen. Während die Zeitungen den Generalmarsch bliesen, um vor der Gefahr zu warnen und die öffentlichen Gewalten zu Hilfe zu rufen, ergingen sich zur großen Freude aller Hohlköpfe die Kabarettisten, die Conferenciers der Revuen und andere Witzbolde in Zweideutigkeiten über den „Kubus"; man entdeckte, daß dieses Wort wie kein anderes geeignet war, das Lachen zu erregen, und das ist ja, wie jeder weiß, der Grundzug des Menschen.

Es konnte nicht ausbleiben, daß in gleichem Maße, wie man sich lärmend bemühte, die Ausbreitung der lästigen Idee aufzuhalten, die Bewegung an Boden gewann. Schnell hatte sie die Grenzen ihres Ursprungslandes überschritten. Die ganze Welt nahm Anteil am Kubismus. Weil man ihn kennen lernen wollte, mehrten sich die Einladungen zu Ausstellungen. Zahlreich liefen sie ein aus Deutschland, aus Rußland, aus Belgien, der Schweiz, Holland, Österreich-Ungarn, Böhmen. Die Maler folgten einigen, und Schriftsteller wie Guillaume Apollinaire, Maurice Raynal, André Salmon, Alexandre Mercereau, Oberstaatsanwalt Granié unterstützten sie mit ihrer Feder und ihrem Wort.

Der Skandal rief in den Ländern Europas nicht die gleiche Erregung hervor

wie in Paris, aber man brachte dem Kubismus ein gleichermaßen starkes Interesse entgegen, und die öffentliche Meinung ereiferte sich für diese neuen Aussichten der Malerei. Was in jener Zeit zu uns gedrungen ist als Echo der Meinungsäußerungen der europäischen Öffentlichkeit durch eine gutgläubige oder böswillige Presse, die die tollsten Geschichten erzählte, die Porträts und Reproduktionen brachte, meist eigenmächtig retuschiert, wenn nicht ganz und gar erfunden, das beweist, wie leicht es der Phantasie gemacht ist, ganze Massen von Individuen aus ihrer platten Alltäglichkeit herauszureißen, sofern man sie nur mit irgendeinem lebendigen Funken elektrisiert. Man staunt bisweilen, daß in Griechenland Tausende von Menschen sich für ein Werk des Sophokles begeistern konnten. Der Kubismus hat gezeigt, daß diese Leidenschaftlichkeit heute noch vorhanden ist, wenn man zurückdenkt an jene maßlosen Diskussionen, deren Ausgangspunkt er war, und die noch bei weitem nicht abgeschlossen sind nach einer achtzehnjährigen lebendigen Entwicklung.

Im Herbstsalon 1911 hatten sich um die Männer des ersten Aufbruchs einige neue Talente geschart: André Lhote, Marcel Duchamp, Roger de la Fresnaye, Jacques Villon. Und andrerseits, wenn er auch nicht mit uns ausstellte, Juan Gris, der hartnäckige Forscher, der in der Folgezeit als einer der ersten die wesentlichen Elemente des Kubismus erkennen sollte, welcher zu jener Zeit noch durchsetzt war von zäh festgehaltenen traditionellen Momenten. Keiner von uns vermochte sich mit dem Skandal, der weiter währte, abzufinden. Es wurde uns um so schwerer, als wir, alle ohne persönliches Vermögen, in ihm den Anlaß sahen, daß sich die Käufer fern hielten, die nicht ungestraft gewagt hätten, in jener Zeit Werke zu erwerben, für die keinerlei geschäftliche Garantie vorhanden war.
Nicht im persönlichen Interesse sage ich es, das wird man mir ohne weiteres glauben, aber welch ungeheurer, uneigennütziger Mut herrschte in jenen heroischen Tagen unter meinen Kampfgenossen! Ich kann jener Augenblicke nicht gedenken, ohne den natürlichen Edelmut ihres Handelns zu bewundern. Und die Bedeutung dieses Handelns ist nicht zu unterschätzen. Diesen Malern, die man bei den „Indépendants“ und im Herbstsalon 1911 sah, gebührt ohne Zweifel der Ruhm, in die damalige Menschheit einen Keim gesenkt zu haben, der durch seine natürliche Entfaltung den damals geläufigen Begriff der Form sprengen sollte.

Gegen diese Maler und ausschließlich gegen sie richteten sich die Angriffe der öffentlichen Gewalt, die durch die große Pariser Presse und auf Drängen der Akademie verursacht wurden. Der Gemeinderat von Paris bedrohte mit seinem

Bannfluch den Salon der „Indépendants", von dem der Kubismus ausgegangen war. In der Deputiertenkammer wurden gegen die kubistischen Maler Interpellationen eingebracht. Um sie zu verteidigen und gleichzeitig den Herbstsalon zu stützen, dessen wichtigste leitende Mitglieder den Kopf verloren, erhob Marcel Sembat seine Stimme. „Der Herbstsalon hat in diesem Jahre (1912) den Ruhm erlebt, Gegenstand eines Skandals zu sein, und diesen Skandal verdankt er den kubistischen Malern." Mit diesen Worten beginnt die Rede von Sembat, und diese Rede ist ein bedeutsames Ereignis in der Geschichte unserer Zeit. Zum erstenmal wird in einem Parlament eine Frage ethischer, ideeller, geistiger Natur aufgeworfen. Zum erstenmal verkündet man öffentlich die legitime Existenz und die Überlegenheit einer nicht offiziellen Kunstäußerung. Was man bis dahin in kleinen Zusammenkünften gesagt hatte, erschallt laut von der Höhe einer nationalen Tribüne. Und aus beiden Lagern kommen Zwischenrufe, die Zustimmung bedeuten. Die Malerei ruft die Literatur zu Hilfe, der Kubismus erneuert das Gedächtnis an Mallarmé, und die symbolistischen Dichter werden wieder modern.

Wenn sich eine solche Begebenheit in Griechenland oder Rom ereignet hätte, würden sich unsre verknöcherten Humanisten vor Anerkennung und Bewunderung nicht lassen können. Aber in so unmittelbarer Nähe von uns erscheint sie nicht weiter bemerkenswert. Man darf aber wohl prophezeien, daß sie bedeutsam werden wird, wenn der aufsteigende neue Geist nach Helden sucht in dieser heutigen Epoche; wenn er, zur Herrschaft gelangt, seine Vorläufer in einem früheren Zeitabschnitt feststellt.

Übrigens werden die Gemälde da sein, die den Skandal und die mutige Verteidigung hervorriefen, und diese Tatzeugen werden noch besser den Nachweis führen, daß sich etwas Neues vorbereitete. Die Geschichte hat schon über die tatsächlichen Grundlagen dieser Periode entschieden, indem sie nichts bestehen ließ, als was wirklich stark und widerstandsfähig war, sie wird daher erreichen, daß jedem nach Maßgabe seiner Werke Gerechtigkeit widerfährt. Dann wird man erkennen, daß hier in der Tat die großen Werke einer im übrigen absteigenden Epoche waren; nur die Unsicherheit und die Fehler in der Berechnung haben dazu beigetragen, diese Dokumente mit Stillschweigen zu übergehen.

Zur bleibenden Erinnerung stelle ich fest, dass bei den „Indépendants" von 1912 Metzinger „Die Frau mit dem Pferde" zeigte, Léger eine „Gruppe von Menschen", Le Fauconnier eine Skizze für den „Jäger", Delaunay seine riesenhafte „Stadt Paris", ich „Die Badenden"; im Herbstsalon des gleichen Jahres stellte Metzinger „Das Konzert-Café" aus, Léger „Frau in Blau", Le Fauconnier den „Jäger", ich „Mann auf dem Balkon"; ebenfalls im Winter

1912 fand in Paris die Ausstellung der „Section d'Or" statt, die bedeutendste Privatveranstaltung jener Zeit, die die besten Kräfte der Generation zusammenschloß, welche alle darein willigten, unter dem Zeichen des Kubismus aufzutreten. Gleichzeitig veröffentlichten Jean Metzinger und ich die erste geschriebene Arbeit über den Kubismus, „Vom Kubismus" im Verlage Figuière Paris. Wir wollten versuchen, ein wenig Ordnung zu bringen in das Chaos alles dessen, was in Zeitungen und Zeitschriften seit 1911 veröffentlicht worden war. Kurze Zeit darnach gab Guillaume Apollinaire eine Studie über die neue Malerei heraus, in der der gute Wille und das dichterische Talent an Stelle der eigentlichen Behandlung der Frage traten, „Ästhetische Betrachtungen, die kubistischen Maler", ebenfalls Verlag Figuière.

Das Jahr 1913 sah die weitere Entwicklung der Bewegung. Die Wandlungen, die sie schon durchgemacht hatte seit den „Indépendants" von 1911, ließen keinen Zweifel mehr über ihr Wesen aufkommen. Der Kubismus war nicht eine durch eine oberflächliche Besonderheit gekennzeichnete Schule, er war die durchgreifende Neuordnung einer entstehenden Geistesverfassung. Jedes Jahr zeigte ihn in einem neuen Stadium, in dauerndem Wachstum begriffen wie ein lebendiger Körper. Seine Feinde hätten ihm vielleicht verziehen, wenn er wie eine Mode vergangen wäre; aber ihre Erbitterung wuchs, als sie einsahen, daß er über das Leben der Maler, die für seine Anfänge verantwortlich waren, hinaus bestehen würde.

Im Salon der „Indépendants" von 1913 sah man von Jean Metzinger ein sehr großes Werk „Der blaue Vogel"; von Robert Delaunay „Fußballmannschaft von Cardiff"; zwei bedeutende Gemälde von Léger; von Juan Gris Stilleben und den „Mann im Café"; von La Fresnaye, Marcoussis und anderen Werke voller Enthusiasmus; von mir endlich „Die Fußballspieler".

Auch für den Herbstsalon von 1913, der ganz allgemein unter dem Zeichen des Kubismus stand, hatte Metzinger das große Gemälde „Im Schiff" geschickt, La Fresnaye „Die Eroberung der Luft", ich „Die Fischerboote" und „Stadt und Fluß". Das Interesse für den Kubismus ließ nicht nach, wenn auch die erste Überraschung vorüber war; Zorn und Begeisterung hatten den Kampfplatz nicht gewechselt; die Gegner hielten ihre Stellungen. Um sich davon zu überzeugen, braucht man nur aus dem Jahre 1913 die Pamphlete des Louis Vauxcelles im Gil Blas zu lesen und die Lobeserhebungen von Guillaume Apollinaire im Intransigeant.

Um die Vorkriegsperiode abzuschließen, brauche ich endlich nur noch zu erinnern an den letzten Salon der „Indépendants" im Jahre 1914, wo wir auch

wieder bedeutende Gemälde ausstellten, darunter das von Robert Delaunay, „Simultane Kreise", von dem ich gleich noch sprechen werde.

Was ist aus all den genannten Werken geworden? Die meisten befinden sich in deutschen Museen und Sammlungen. Der Rest ist verstreut; einige sind in Frankreich, andere in Amerika, Rußland, Spanien . . ., die Zeitereignisse haben uns nicht erlaubt, ihr Schicksal zu verfolgen. Da sie kaum normalerweise in die öffentlichen Auktionen gelangen infolge des weltbeherrschenden Kunstmarktes, vergißt man sie oder kennt sie überhaupt nicht. Wie interessant wäre es, sie eines Tages zu vereinen, um sie von neuem öffentlich zu zeigen! Der Abstand so vieler Jahre würde ermöglichen, daß man die Geschichte der heutigen Malerei durch diese Werke besser verstünde, denn sie würden die Mitläufer, die das Bild heute fälschen, an den ihnen gebührenden Platz rücken.

●

So entwickelt sich zwischen 1911 und 1914 der Kubismus aus dem Formbegriff „Körper" (volume) zum Formbegriff „Beweglichkeit" (cinématique), der endgültig die renaissancistische perspektivische Einheit vernichtet.
Robert Delaunay hat sogar die Intuition einer synthetischen Form, die an Stelle des Begriffs der statischen fragmentarischen Form tritt, wie sie sich in der perspektivischen Einheit oder in der Mehrheit der Standpunkte darstellt. Offenbar bleibt er im Raum, er bleibt allzu visuell, das unterliegt keinem Zweifel, allzusehr beherrscht durch das Spiel der sinnlichen Eindrücke; aber trotzdem hat er die Ahnung eines Neuen; er streift es, er kündet es laut in dem Bild, das er „Simultane Kreise" nannte. Und das ergreift mich heute tief, da ich alle Ursache habe zu glauben, daß ich jetzt verstehe, was mir in jenen Tagen unklar blieb. Wenn ich dies sage, kann mir's passieren, daß viele Menschen sich wundern, weil sie an den heutigen Robert Delaunay denken, der zum beschreibenden Gemälde zurückgekehrt ist. Ihnen ist nicht zu helfen, wenn sie nicht einzusehen vermögen, daß Delaunay im Jahre 1913 das Ziel des Kubismus ankündigte. Ich für mein Teil gestehe, daß, je mehr ich mich in das Formproblem vertiefe, wie es 1911 kategorisch vom Kubismus aufgestellt wurde, das Werk Delaunays vom Jahre 1913 um so mehr an Bedeutung gewinnt. Und deshalb gebe ich zum Schluß unumwunden zu, daß er damals von uns allen der war, der, in einzigartiger Weise durch hochwertige Begabung und durch eine überschäumende gesunde Lebenskraft unterstützt, am klarsten und richtigsten empfand.

Hinter dieser üppigen Farbigkeit, unter diesem Motiv monotoner Kreise, jenseits alles marktschreierischen Modernismus ahnte man die Nähe des Himmels, man weiß ja, was Mallarmé den „Azur" nennt; die Wahrnehmung des Gestalterischen in der Zeit, vollkommen, endgültig, kreisend, astronomisch. Delaunay spielte mit Monden und Sonnen wie ein staunendes Kind. Und ich freue mich jetzt, dieses vielleicht absichtslose Werk hinter uns zu wissen, das aber nichts destoweniger so zukunftsträchtig war, weil voll spontaner und abenteuerlicher Einfälle.

Delaunays Beitrag zu dieser Epoche war für niemand anderen verwertbar als für ihn selbst. Er konnte vieles vorwegnehmen, weil er keinen Grund zu Vorsicht hatte. Das Fenster, das er nach einem weiten Lichtraume gebrochen hatte, war der Beweis einer unerhörten Kühnheit: das Beschreibende der formalen Analyse löste sich sofort in ihr auf, und eine neue Form begann dort selbstverloren zu kreisen, eine Form, die uns noch unbekannt war, die wir noch nicht übernehmen konnten; das Unbewegliche war in Beweglichkeit verwandelt.

Wir andern hingen so fest am beschreibenden Bild; wir zergliederten die Form, ihre Ansichten, die Perspektive; der Gegenstand wurde von unsern Händen hin und her gedreht, wir drehten um ihn herum; wir verfolgten voller Angst dieses Mysterium der Form. Delaunay kannte derartige Sorgen nicht; er sah den Gegenstand wie „etwas, das kreist". Wir konnten nicht mit ihm zusammenkommen, mit einer so beschaffenen Gestaltungsart, um so weniger als sich diese Gestaltung nicht aus der Atmosphäre löste, welche sie sogar noch unterstrich. Aber ich wiederhole: er sah mit einem einzigen Blick einen wahrhaft neuen gestalterischen Zustand; oder noch besser: er verkündete die Wiederkehr einer Gestaltung, die nur in gewissen Zeitabschnitten gegolten hatte mit einer völlig anderen Geisteshaltung als der unsrigen, auf die noch keiner von uns verzichtet hatte. Und ohne einen solchen Verzicht gibt es keinen neuen Anfang; die unerhörtesten Intuitionen bleiben ohne Nachwirkung, die sorgfältigsten Analysen ergebnislos.

Ich fasse zusammen: Folgende Tatsachen scheinen mir unwiderleglich aus der Vorkriegszeit festzustehen:

Einerseits das Werk eines Braque und Picasso, zu denen man noch Juan Gris rechnen muß, die für sich leben und arbeiten, die schon von den Kunsthändlern eingefangen sind, die durch die Analyse des Volumen und die des Gegenstandes hindurchgegangen sind, und die an die eigentliche Materie der Malerei herankommen, das gestalterische Wesen (nature plastique) der ebenen Fläche.

Andrerseits, in der Bresche, mitten im beginnenden Schlachtgetümmel, Jean Metzinger, Le Fauconnier, Fernand Léger und ich selbst; wir sind innerlich beschäftigt mit

Nachforschungen über Schwere, Dichtigkeit, Volumen, Analyse des Objekts; wir studieren die Dynamik der Linien; wir erfassen endlich die Fläche in ihrem wahrhaften Wesen.
Endlich Robert Delaunay; er ist zu überquellend, zu wenig Herr seiner selbst, um sich bei analytischen Nachforschungen aufzuhalten, aber er hat eine völlig klare Intuition von dem Ziel des Kubismus.

●

Von 1914 bis 1918 kam dann bedauerlicherweise die Zerstreuung der Maler; immerhin konnte eine Besinnung und Vertiefung dieser neuen Geistesverfassung, die der heute immer noch geltenden entgegengesetzt und ohne die eine grundlegende Wandlung nicht realisierbar ist, nur günstig sein. Andrerseits gewann der Kubismus in der Ausbildung seiner technischen Mittel eine bedeutsame Festigung. Die Fläche wurde der offensichtliche Ausgangspunkt für alle Malerei. Das Wort Gestaltung, das bis dahin als ausschließlicher Wesensbestandteil der Körper im Raum gegolten hatte, mögen sie wirklich sein wie in der Plastik und der Architektur, oder zu einer Augentäuschung geworden wie in der Zeichnung und der Malerei, gewann eine den Sinnen entsprechendere Bedeutung, auf Grund der Tatsache, daß die Gestaltung nicht mehr einer intellektuellen Erwägung unterworfen blieb, sondern endlich einer Erwägung über die sinnlichen Darstellungsmittel, durch welche die Form ihre Ausdehnungen veränderte, wie sich ihre Richtungen verändert hatten. Die Einsicht, daß die Plastik verloren hatte, indem sie sich von der Beschreibung und der sie bedingenden Perspektive abhängig glaubte, tauchte wieder auf, dank der einfachen Erkenntnis des gegebenen Darstellungsmaterials, mit dem es der Maler zu tun hatte: die ebene Wandfläche. Männer wie Jean Metzinger und Juan Gris, darauf bedacht, den wirren Versuchen solide, der Wahrheit entsprechende allgemeine Regeln zu geben, haben in erster Linie das Verdienst, an der Festlegung der Elemente gearbeitet zu haben. Als Maler, die am Beginn der Bewegung gestanden hatten, konnten sie als erste und Bestorientierte die Grundlagen der entstehenden Neuordnung fixieren.

Ich habe des öfteren meine Meinung über diese beiden Männer offen kundgegeben. Die Bedeutung eines Gris geht weit über die scheinbare Kälte seiner Malerei hinaus, die sich aus nichts anderem erklärt, als daß er nie durch talentierte Tricks hat verbergen wollen, was er nicht wußte; aber auch alles, was er wußte, sagte er mit voller Klarheit, und sein Werk ist eine Fundgrube von Lehren für die jungen Maler, die in ihrem Respekt vor dem Handwerk, das sie gewählt

haben, nicht einsehen, daß die Malerei der Verantwortungslosigkeit, die sich Genie nennt und die im Grunde nichts weiter als unheilbare Faulheit ist, ausgeliefert ist. Gris gibt ein Beispiel der höchsten handwerklichen Gewissenhaftigkeit, die mir bekannt ist; und er beweist, daß die Malerei ihre Gaben nur denen vermittelt, die zu ihr kommen, nachdem sie geschworen haben, geduldig zu warten. Gris besaß nicht die Leichtigkeit des Virtuosen, immer entdeckte er Schwierigkeiten, wenn er seine Gemälde entwarf; er war kein glänzender Kolorist, nicht geschickt im feinen Spiel der Farbtöne. Aber welch verständiger und kluger Geist!

Jean Metzinger, dessen klaren Verstand ich schätzen gelernt habe, als wir zusammen „Vom Kubismus" schrieben, hat seinerseits, gleichzeitig mit Gris, mit unendlich viel Wissen und bemerkenswerter Gründlichkeit die unentbehrlichen Grundlagen für die wahre Technik der Malerei erarbeitet. Während die anderen — und ich bitte mir zu glauben, daß ich mich zu ihnen zähle — rein praktisch ihre Versuche fortsetzten mit mehr oder weniger Erfolg, je nach Talent und Glück, entdeckte Metzinger schon mit der Klarheit eines Physikers die Anfangsgründe der Konstruktion, ohne deren Grundlage kein Fortschritt möglich ist. Ich sage das völlig unvoreingenommen und nehme keinerlei Rücksicht auf die landläufige Überlieferung, die von gewissen Interessenten in Umlauf gebracht wurde und sich durch jene tausend zufälligen Faktoren ausbreitete, die solche Meinungen ins Leben setzen. Mir liegt daran, die wahre Geschichte des Kubismus wiederzugeben, dessen Ausgangspunkt nicht ein zufälliges Würfelspiel war, sondern der fest verankert war in jener allgemeinen Umwertung, deren gebieterische Notwendigkeit heute außer allem Zweifel steht.

●

Aus diesem Grunde halte ich es für nötig, einige Worte über die tendenziösen Machenschaften zu sagen, die dazu geführt haben, an Stelle der wahren Geschichte des Kubismus eine gefälschte Version zu setzen, die in erster Linie dem im Schwinden begriffenen alten Geisteszustand zugute kommt und an sein Weiterbestehen glauben macht.

Während der schweren Jahre von 1914 bis 1919, als seine Anhänger verstreut und über die Zukunft beunruhigt waren, vermochte sich der Kubismus, der infolge des üblichen Mittels patriotischer Verleumdungen in Verruf gekommen war, dem verlockenden Entgegenkommen des Snobbismus nicht zu entziehen. Vielleicht meinte er seine Existenz zu sichern, wenn er sich in diesen Schutz begab. Der Kubismus geriet in einzelnen Vertretern in die Abhängigkeit der künst-

lichen Gesellschaft mondäner Kreise, wo das Geld mehr und mehr den einzigen Adelstitel bedeutete. So schien er sein Ziel erreicht zu haben, wenn anders er, herabgewürdigt zu einer privaten Liebhaberei, keine weitere Absicht gehabt hätte, als Karriere zu machen.
Ich will mich jetzt über die Legenden dieser Einzelfälle nicht verbreiten, möchte nur das heute erlahmte Interesse auf diese Tatsachen hinlenken, damit das Folgende verständlich wird.
Diese Eingenommenheit des Snobbismus für das Unverständliche des Kubismus, die übrigens genau so schnell wieder verging, wie sie gekommen war, regte begreiflicherweise die Aktivität kommerzieller Leidenschaften an. Der Kubismus weckte die Hoffnung auf Reichtümer, genau so wie es die Fabrikation der Kanonen und der Giftgase getan hatte. Nur fand er nicht so leicht Abnehmer. Die konfuse Art des Snobbismus enttäuschte den Händler sehr rasch, nachdem sie ihn kurz vorher mit Hoffnungen erfüllt hatte: die kubistischen Produkte verkauften sich schlecht. Die aufgewandten Gelder kamen nicht wieder ein. Es entstand keine Kundschaft, abgesehen von einigen reingefallenen Neureichen und etlichen Berufssammlern. Die Vorräte wuchsen an und blieben in den Kellern und Winkelläden. Die internationale Organisation des Kunsthandels stellte sich der Fortsetzung des Abenteuers entgegen. Sie übernahm es, dem Kubismus einen Sinn zu geben, der ihren gegenwärtigen und zukünftigen Interessen entsprach. Sie schränkte ihn nach ihrem Gutdünken ein. Sie deutete ihn aus, schrieb ihm seine Richtung vor, zwang ihn, allmählich wieder zu all dem zurückzukehren, wogegen er seit seinem ersten Auftreten aufgestanden war. Der Snobbismus, der wenige Jahre zuvor nur für die schlimmsten akademischen Elaborate eingetreten war, und der den Kubismus aus reinem Zufall angenommen hatte, kam mit der bequemen Geste der Versöhnlichkeit auf seine wahre Geschmacksrichtung zurück, und der Augenblick war nicht mehr fern, wo der modern aufgemachte, d. h. im Grunde geschickt sabotierte Akademismus ihm mit Aussicht auf Erfolg angeboten werden konnte.

Die Nachkriegszeit ließ all dies noch krasser in Erscheinung treten. Die Schwierigkeiten, mit denen der Kunsthandel zu kämpfen hatte; die wachsende Autorität der Händler aller Art, die zu den höchsten Stellungen der sozialen Hierarchie Zugang erhielten; der immer weniger wegzuleugnende Mißkredit, in den die zahlenmäßig nicht festzusetzenden geistigen Werte verfielen; die Unsicherheit der gesamten Lebenstatsachen, die alle Langmut erschöpfte; all diese Ursachen und viele andre mehr haben den herrschenden unwahrscheinlichen Zustand hervorgerufen, unter dem wir alle leiden, ohne daß wir den wirklichen Mut

der Anklage aufbrächten. Wie während des Krieges Spekulanten in eigner Person die Ministersitze innehatten, um so besser den Gang ihrer Geschäfte verfolgen zu können, statt hinter den Kulissen zu bleiben und die Drähte der politischen Puppen zu dirigieren, die die Aussaugung des Volkes in gewissen Grenzen des Anstandes halten: so vollzog sich nach dem Kriege der gleiche Vorgang auf dem Gebiete der Kunst.

Wann wird man endlich gegen die offenbar zu geschäftsmäßig eingestellten Interessen, die angeblich der Entwicklung der Kunst dienen, Front machen? Sie geben je nach Bedarf den Ereignissen eine solche Wendung, daß ein kritikloses Publikum sie für bare Münze zu halten geneigt ist. Sie wirken zersetzend auf die Unruhe der jungen Künstler, betäubend auf den verführten und auf Gnade und Ungnade sich ergebenden Käufer. In diesen letztverflossenen Jahren hat der Zynismus erstaunliche Ausmaße angenommen, wie auch die Propaganda zu unvorstellbaren Methoden gegriffen hat. Kunsthändler schreiben, oft unter falschem Namen, um die Leser irrezuleiten, Bücher und Aufsätze, in denen sie die in ihrem Besitz befindliche Ware anpreisen; sie redigieren angebliche Zeitschriften, die weiter nichts sind als Kataloge ihres Geschäftsunternehmens; sie schließen Bündnisse mit den Zeitungen, den Zeitschriften durch Inseratenverträge, um auf der Suche nach Käufern ihre Ware ins hellste Licht zu stellen. Bis auf sehr seltene Ausnahmen steht die Kritik in ihrem Dienste. Im Bunde selbst mit einem von Schulden überlasteten Staate, der gern ein Auge zudrückt, wenn man ihm nur einen Anteil an der Beute überläßt, fälscht die Spekulation mit Kunstwerken die Marktpreise durch das Blendwerk der künstlichen Preistreibereien in den öffentlichen Auktionen.
Die Folge davon ist, daß so offensichtliche Ereignisse wie die, welche den Anstoß zur Entstehung des Kubismus gegeben haben, den meisten, die als Statisten an diesem gewagten Handel teilnehmen, unbekannt geblieben sind, sei es aus wirklicher Unwissenheit oder aus Bequemlichkeit oder gar aus elender Berechnung. Wie viele in den letzten Jahren geschriebene Arbeiten über den Kubismus stehen, vielleicht ohne daß es ihre Verfasser gewollt haben, unter dem Einfluß der Galerien und der Berichte über die öffentlichen Verkäufe, weil man sich von daher die Belege verschafft hat; wo es doch ebenso leicht gewesen wäre, in die Bibliothèque Nationale zu gehen und die kaum vergilbten Stöße der Zeitungen von 1910, 1911 und aus den späteren Jahren durchzusehen, um die authentischen Zeugnisse für diese bedeutsame historische Bewegung zu lesen.

Es muß gesagt werden: die dauernden Umwertungen, die seit 1919 in den

Kreisen der Kunst stattgefunden haben, sind der Schrecken der Galerien. Der Künstler, der mehr als jeder andere den wirtschaftlichen Dingen fern bleiben sollte, ist ohne sein Wissen der Agent all dieser Preistreibereien geworden. Sein Verhältnis dem Händler gegenüber ist unhaltbar; dieser schätzt ihn nur, sofern er Lieferant ist. Die Verwirrung ist unendlich groß; was soll werden, wenn niemand gegen diese öffentliche Versteigerung des Geistes Stellung nimmt?

●

Ich komme jetzt auf den Kubismus zurück; er ist weiter gewachsen wie eine lebendige Pflanze, die er ja war, jenseits der Handelsgeschäfte, in denen die sichtbarsten Erzeugnisse des Geistes verfälscht werden.
Im Januar 1920 wurden die künstlerischen Beziehungen zwischen Frankreich und Deutschland wieder aufgenommen in einer Ausstellung, die ich in Berlin, im „Sturm" von Herwarth Walden, organisierte. Damals konnte man zum ersten Male in Deutschland das herrliche Werk des polnischen Malers Louis Marcoussis sehen, der in Paris lebt.
Im gleichen Jahre versuchten Fernand Léger, Georges Braque, der Pole Survage, ich selbst und der russische Plastiker Archipenko die Idee des „Salon de la Section d'Or" von 1912 wieder ins Leben zu rufen. Eine große Ausstellung fand in Paris statt und vereinte eine Gruppe völlig neuer Arbeiten. Unmöglich, in diesen überzeugenden Dokumenten zu verkennen, wie sehr die sich weiter entwickelnde Idee die dünne Hülle des Wortes Kubismus gesprengt hatte.
Einige Monate später veröffentlichte ich eine kleine Arbeit „Vom Kubismus und den Mitteln zu seinem Verständnis". Ich versuchte darin, allgemeine Prinzipien aufzustellen, einfache und deutliche Elemente, auf denen alle wahrhafte Malerei sich aufbaut. Diese Arbeit ist in Deutschland bekannt, da sie ins Deutsche übertragen wurde und eine Auflage im „Sturm" in Berlin erschien.

Seitdem folgte der Kubismus seiner natürlichen Entwicklung, festigte sich von Jahr zu Jahr immer mehr, durch seine eigene Lebenskraft gegen alle geschäftlichen Unternehmungen geschützt, und breitete sich nach und nach von der Ästhetik über das gesamte Leben aus. Denn dieses Ziel sollten jene schüchternen Versuche des Jahres 1911 erreichen, die den seltenen Vorzug gehabt hatten, die Umwelt in Aufregung zu bringen: das Kunstwerk wieder ins menschliche Leben zu versetzen, mit ihm wieder eine Verbindung einzugehen, die seit der Renaissance gelöst war. Und während die ästhetische Spekulation ihn lediglich

als Zufall und Sonderfall anerkennen wollte, setzte die große Spekulation des praktischen Lebens ihr ein grausames Dementi entgegen, indem sie seine Fähigkeit erkannte, die Elemente einer vorteilhaften Propaganda zu liefern. Ich gebe mich keinerlei Illusionen hin über den wahren Charakter dieser Anerkennung, sie ist durchaus nicht ohne Interesse am eigenen Vorteil; sie kennt nicht das Streben nach Vertiefung, die nur auf Qualität bedacht ist; ihr liegt an nichts als an intensiver Produktion. Aber sie ist psychologisch, weil die gesamte Menschheit ihre Kundschaft ist, die Menschheit in all ihren Spielarten, ihren Verschiedenheiten, ihren mannigfaltigen Reaktionen; die Notwendigkeit hat sie zu einer außerordentlichen Schulung des Scharfsinns gezwungen. Und daher erkannte sie klar die grundlegende Tragweite des Kubismus, die Gewalt, die er auf die Menge auszuüben vermochte.
Die große Spekulation, mit anderen Worten die Industrie, Produktion und Konsumtion, rückte also an den Kubismus heran, forderte ihn zur Mitarbeit auf. Sagen wir gleich, daß man nur den oberflächlichen Eindruck der neuen kubistischen Gemälde zu erfassen vermochte, die in den Kunstsalons zu sehen waren, die Werke einiger älteren Maler von 1911, die immer seltener ausstellten, und die einiger jüngeren, die an seiner weiteren Entwicklung arbeiteten. Man machte die Nutzanwendung der breiten Oberflächenmalerei, der Unterbrechungen der fortlaufenden Linie, man übernahm die eckige Zeichnung beschreibender Umrisse, die Farbigkeit ahmte durchaus die kubistische Malerei nach. Man lernte nicht von den wahren kubistischen Malern, sondern wendete sich an Handwerker, geschickte Zeichner, an Plakatmaler. Und so sah man in kubistischer Art Reklamen an den Mauern der großen Städte, Möbelbezüge, Kleiderstoffe, Gegenstände aller Gattung in den großen Warenhäusern, mehr und mehr vereinfachtes Mobiliar von konsequenter, nur aufs Wesentliche gerichteter Form, dessen edles Material mit der bewußten Strenge des Aussehens kontrastierte.

In dieser übereilten Nutzanwendung und dieser summarischen Übertragung, die zur Geschichte des Kubismus gehören, erkenne ich für mein Teil einen Hinweis auf die Bedeutung des Kubismus in der Zukunft. Schon lange hatte ich eine Vorahnung davon: heute kann darüber kein Zweifel mehr bestehen. Der Kubismus war das erste Stadium in der Entwicklung von der metaphysischen Malerei, die auf das isolierte Staffeleibild beschränkt war, — unvermeidlicher Ausklang des renaissancistischen Geisteszustands — zu einer diesseitigen Malerei, berufen an der Architektur Anteil zu haben, so wie es der wiederaufkeimende Geist fordert, der eine sonderbare Ähnlichkeit mit dem christlichen hat und dessen Formen die romantischen Gelehrten als erste wieder entdeckt haben.

Der Kubismus hatte im Jahre 1911 tatsächlich eine Umwertung der Formidee begonnen. Und damit ebenfalls eine Umwertung der Idee des Gemäldes. Wie viele Vorurteile herrschten über diesen Gegenstand! Man hatte so sehr die Gewohnheit, das Gemälde mit dem Künstler als eins zu sehen, und der Künstler erschien als ein solches Ausnahmewesen, daß es unmöglich wurde, Bild und Künstler voneinander zu trennen. Indem man nicht mehr das Kunstwerk meinte, vergaß man auch den Künstler, sowie andrerseits die Heiligsprechung des Gemäldes gleichzeitig die Unantastbarkeit des Künstlers sicherte.

In dem von Jean Metzinger und mir im Jahre 1912 verfaßten Buch „Vom Kubismus" hatten wir versucht, eine klare Unterscheidung zwischen Gemälde und dekorativer Malerei durchzuführen. Wir begnügten uns, diese beiden Ansichten der Malerei zu definieren durch eine einfache Gegenüberstellung, ohne Rücksicht auf ihre Abhängigkeit von der jeweiligen Geisteshaltung des gesellschaftlichen Milieus. Selbstverständlich erkannten wir dem Gemälde den Vorrang zu. Die Entwicklung des Kubismus sollte uns schließlich einem Zustand zuführen, der uns damals als schlimmste Lösung erschienen wäre.
In seiner Wandlung bewies uns der Kubismus, daß Gemälde und dekorative Malerei ebensowenig von einer persönlichen Meinung wie von einem persönlichen Geschmack abhängig sind: Chardin und Cimabue brauchten sich nicht zu entscheiden. Die Geisteshaltung ihrer Zeit hieß den einen das Staffeleibild (tableau), den andern das Wandbild (peinture décorative) schaffen. Wer würde wagen zu behaupten, das eine sei weniger wertvoll als das andere, allein im Hinblick auf malerische Qualität? Einzig der Geisteszustand der Zeit erklärt die oder jene Äußerung der Malerei, indem er eine von beiden unmöglich macht. Nur solche Zwischenzeiten wie die unsere sind geneigt, zwischen beiden Einstellungen zu wählen; im übrigen ist auch dies nur eine Täuschung; denn immer deutlicher wird die Nötigung, die die Zögernden und Widerstrebenden dem Sinn unseres Lebens zuführt.
Immer wird die Malerei durch die Architektur beherrscht und bestimmt. Die Architektur drückt am deutlichsten den Geisteszustand einer Zeit aus. An ihr kann man die Entwicklung einer menschlichen Periode verfolgen und ihre biologischen Konstanten berechnen. Nichts geht verloren im sozialen Organismus, aber alles wandelt sich gemäß den Stufen seines Wachstums; insofern kann man mit Rücksicht auf die Malerei sagen, daß, wenn die Architektur die Gestaltung einer Zeit beherrscht, die Malerei als ihre Dienerin dekorativ ist. Wenn andrerseits die Architektur verfällt und somit eine Minderung der gestalterischen Kraft der Zeit erkennen läßt, so wirkt sich dies in der Malerei aus, sie löst sich aus der

kraftlos werdenden Ordnung und gelangt, auf sich selbst gestellt, zum Tafelbild. Das ist eine Feststellung, die man übrigens genau so im Tanz, in der Musik, in der Dichtung und der gesamten Literatur, in der Plastik und der Werkkunst machen kann. Die christliche Periode bringt von neuem den Beweis innerhalb der Geschichte schon zahlreicher andrer Epochen, deren menschliche Abwandlungen uns bekannt sind. Die Renaissance hat in eindeutiger Weise die Scheidung zweier Geisteshaltungen vollzogen, die den beiden wesentlichen Lebensaltern entsprechen; die eine reicht von der Geburt bis zum Mannesalter, die andere vom Mannesalter bis zum Tode. Erstere ist aufbauend, letztere wieder auflösend, indem sie den Organen eine nur scheinbare Freiheit verleiht.

Während man im heutigen Zustand der Menschheit sehr leicht Zeichen mangelnden Zusammenhangs der Organe feststellen kann, die der Auftakt sind zur unwiderruflichen Auflösung der veralteten biologischen Systeme, kann man andrerseits auch mit einigem Scharfblick ein Streben nach Zusammenschluß erkennen, das das Anzeichen für eine in Bildung begriffene soziale Neuordnung sein würde: Individuum und Gemeinschaft streiten sich um den Vorrang in der Zukunft. Innerhalb des Gebietes, auf dem der Kubismus gewirkt hat, sehe ich sichere Anzeichen einer Erneuerung dessen, was man die große dekorative Malerei nannte: die ästhetische Produktion greift kühn über auf die technische Gestaltung, das beschreibende Gemälde auf die lebendige Wand.

Dieser unhaltbare Zustand, wo der Geist der Gesellschaft mit dem des Individuums zusammenstößt, der dem einzelnen einen unsinnigen Kredit gewährt, geht gegen die Auffassung vieler Maler. Gegen ihn lehnen sich auf nicht nur die, welche unter immer häufigeren Hilferufen an das Publikum gänzlich in der Dunkelheit eines privaten Gesetzes verschwinden, sondern auch gewisse kubistische Maler der Anfangszeit, die, unfähig sich ganz von einem Vorurteil zu lösen, und ohne sich wohl darüber ganz klar zu werden, zur Unentschiedenheit eines Cézanne zurückkehren.

Was findet man aber eigentlich in der dekorativen Malerei so verblüffend? Bringt sie nicht Freiheit in der Gesetzmäßigkeit? Fürchtet sich aus diesem Grunde das in sich selbst vernarrte Individuum, sich in hellem Lichte zu zeigen? Kennzeichnend für die dekorative Malerei sind offenbar die unerschöpflichen im Hinblick auf die technischen Möglichkeiten erfundenen Darstellungsmittel. Die Technik bestimmt also kraft ihres Wesens die Gestaltung. Wie man sofort sehen kann, handelt es sich nicht mehr weder um Beschreibung, noch um

Abstraktion. Es handelt sich um die Annahme einer konkreten Tatsache, um die Schaffung einer Wirklichkeit; von gleicher Art wie in der Musik, die auf der untersten Stufe der Gestaltung steht, und in der Architektur, die auf der höchsten Stufe steht. Wie jede Naturwirklichkeit wird die so verstandene Malerei den Geist eines jeden berühren, der versteht, sich mit ihr auseinanderzusetzen, nicht auf dem Umweg über eine Meinung von bereits vorhandenen Schöpfungen, sondern durch ihr eigengesetzliches Dasein mit allen vitalen Beziehungen, in denen sich das ganze Leben spiegelt.
Das Tafelbild ist etwas wesentlich anderes. Da es mit einem gegebenen Gegenstand zu tun hat, muß es die technischen Möglichkeiten einer sinnlichen Reproduktion fremder Gestaltungselemente unterordnen. Es kann nur in sparsamer Weise eine Erfindung von Mitteln zulassen. Die Kraft der Erfindung kann sich nur in der Unklarheit individueller Meinung auswirken; so geht das Gemälde in einer gestaltlosen Beschreibung unter, und das um so leichter, als es nie im eigentlichen Sinn des Wortes gestaltend gewesen ist. Will man es überhaupt in dieser Beschaffenheit, die seinen vollkommenen Niedergang bezeichnet, akzeptieren, so muß man also ohne alle Einschränkung die individuelle Meinung gelten lassen. An dem Tage, da der Maler gezwungen war, sich selbst zu rechtfertigen durch seine außergewöhnliche Art, die Dinge zu sehen, hatte das Gemälde an Sinn für die Allgemeinheit verloren, die immer seltsamer werdenden Umformungen ließen es unmerklich in die abstruseste Metaphysik hinabgleiten. Vergegenwärtige man sich, um dies klar zu erkennen, was die Umbildungen des Gemäldes uns bieten von der Renaissance bis zu unserer Zeit; seit Michelangelo, der es in Riesenausmaßen an eine Wand malt, bis zu Braque und Picasso, die es in einen engen Rahmen zwängen: da sehen wir, wie das Beschreibende, also das, was der Mensch durch das Fenster seiner Augen wahrnimmt, zunächst gemäß einer allgemeinen, auf Grund normaler Wahrnehmung entstandenen Übereinkunft ausgedrückt wird, um ohne Aufhalten in der Richtung individueller Wahrnehmung, unkontrollierbarer persönlicher Wertung, mit einem Wort, in der Richtung der Abstraktion abzugleiten.

Indessen gab es bei Braque und Picasso, die während der ersten Periode des Kubismus die Unabhängigkeit des Künstlers ungeheuer weit vorgetrieben haben, nicht nur diesen entscheidenden Antrieb von der Renaissance her. In ihren beschreibenden und atmosphärischen Umformungen stießen sie an den Grenzgebieten der Bildauflösung und der flächigen Geometrie, die sie stützte, auf festeren Boden, sie wagten, mit geklebten Papieren zu arbeiten, mit verschiedenen Materialien, mit Sand, mit Marmorstaub, mit Nachahmungen in falschem Holz

und falschem Marmor, mit Druckbuchstaben, welche durch diese wahrhaft neue Funktion die Methode der Renaissance widerlegten, die die Maler nie ganz aufgegeben hatten durch die Tatsache, die Außenseite der Dinge metaphysisch darzustellen. All dies, was wirklich wert gewesen wäre, daß man sich darüber entsetzte, weil darin allen Ernstes die Drohung zu spüren war, mit dem Tafelbild zu brechen, ging, wenn auch nicht unbemerkt, so doch unverstanden vorüber. Statt dessen amüsierte man sich königlich über die Umformungen des beschreibenden Gemäldes, die in keiner Weise die Zukunft der Malerei gefährdeten, so wie sie in den akademischen wie auch in den unabhängigen Kreisen Geltung hatte. Ich glaube sogar, daß die meisten immer noch annehmen, der Kubismus sei nichts weiter als eine neue Art der Beschreibung, ohne daß man eine Ahnung von dem hat, was entschieden direkt vor aller Augen bereits an ein anderes Ufer gelangt ist. Auf jenem Ufer liegt das Gebiet, wo die Malerei unter der Leitung der Technik steht, wo die Form um ihrer selbst willen in ihrer vollendeten Gestaltung gilt. Aber dies war und ist noch allzu einfach für Geister, die keinen Fortschritt erkennen außer in der Komplikation.

Wie dem auch sei, diese Elemente der Wirklichkeit, geklebte Papiere, Sand, Holzimitation usw., bedeuteten eine erhebliche Kühnheit. Sie ließen eine eigengesetzliche Gestaltung erstehen, die auf Grund erfundener Darstellungsmittel unfehlbar eine dekorative Malerei wieder herbeiführen mußte. Die Malerei innerhalb der Architektur, zu deren Ausführung nur Handwerker nötig sind, ist die Fortführung der vormals unentbehrlichen großen dekorativen Malerei. Diese mußte absterben, als sie nach der Renaissance nicht mehr mit der verfallenden Architektur zusammenging, und das wenige, was von ihr noch für den Bau von Bedeutung blieb, wurde bescheidenen Handwerkern überlassen. Sie hielten sich, da sie keine Anregung mehr durch übergeordnete Werte bekamen, an technische Rudimente. Die schwachen Versuche, die sie unternahmen, sich in der beschreibenden Nachahmung bis zur Höhe der Kunstmaler zu erheben, mit denen sie seit dem 17. Jahrhundert in keinerlei Verbindung waren, brachte sie dazu, die verfehlte Illusion von Holz und Marmor zu vermitteln; diese Kunst mußte an sich selbst zugrunde gehen. Indem aber nun Braque und Picasso es unternahmen, diese bescheidenen nachahmenden Elemente in das Tafelbild einzuführen, vor allem auch unbestreitbare zur Technik des Handwerkers gehörende Materialien, begannen sie mutig ein Werk der Erneuerung. Sie räumten mit der Meinung auf, die Künstler und Handwerker einander fern gehalten hatte, das Rahmengemälde sei für eine bevorzugte Menschenklasse bestimmt und die große dekorative Malerei für jedermann.

Metzinger, Delaunay, Léger und ich bewerteten einerseits höher als Braque und Picasso die allen zugängliche Zeichnung, waren andrerseits weniger geneigt, in metaphysischen Nebeln unterzugehen, und sahen das Wesentliche in der Vertikalität der Bildfläche; jenseits der Analyse der Beschreibung, die uns innerlich und äußerlich in Anspruch nahm, schrieben wir der Gesamtkomposition einen sehr großen konstruktiven Wert zu. Wir wollten, daß der Beschauer zunächst einen Gesamteindruck bekäme durch die einfache Verteilung von Hell und Dunkel; das Anekdotische mußte unweigerlich der organisierten Malerei weichen. Wir dürfen glauben, daß uns unsere Bemühungen ziemlich geglückt sind, da man uns, gewohnt, ein Gemälde nur wegen der Geschichte, die es erzählte, anzusehen, in erster Linie den Vorwurf machte, unverständlich zu sein. Wir sind auch über das übliche Ausmaß der Gemälde hinausgegangen, weil uns die Staffelei unzulänglich erschien angesichts des gewagten Unternehmens; nötig war eine geräumige Oberfläche, damit die Malerei zu voller Wirkung kam. Die Geräumigkeit wurde zweifellos die Ursache technischer Änderungen. Der Pinselstrich (touche), der in einem kleinen Gemälde sinnvoll war, störte in der Ausdehnung einer großen Leinwand. Wir haben alle gegen sein Flimmern zu kämpfen gehabt. Delaunay verwandte sogar Leim- und Wachsfarben, schwierige Techniken, die für den zarten Pinselstrich in Cézannes Manier unmöglich gewesen wären. Und indem so die Form nach und nach in ihren Flächenzusammenhang zurückkehrte, wieder gestalterisch wurde, wieder lernte, sich außerhalb der Beschreibung des Raumes zu realisieren, wurde auch die Technik wieder flächig, befreit von den Komplizierungen, in die sie der Kult des Tafelbildes geführt hatte, wurde endlich fähig, die Realität einer lebendigen Gestaltung auszudrücken, wie sie der Geist forderte, und die mit Hilfe der Augen jedem Beschauer bewußt werden konnte, zu welcher sozialen Kategorie er auch gehörte, und über welche geistigen Fähigkeiten er auch verfügte. Denn diese Wirklichkeit ist nicht das Vorrecht einiger weniger; sie gehört allen, und jeder kann je nach seinen Kräften etwas von ihr haben. Und diese Einsicht ist nicht neu, sie liegt schon dem Mythos des Orpheus zugrunde, dessen Lied Tiere und Pflanzen in gleicher Weise rührte wie die Menschen. Indem nun der Künstler vor dem Handwerker zurücktrat, die dekorative Malerei über das Gemälde hinauswuchs, mußte die Metaphysik der Realität weichen, die Bildvorstellung kam wieder in Bewegung.

Alle kubistischen Maler dringen zur Ordnung der dekorativen Malerei vor. Die im Hinblick auf die technischen Möglichkeiten erfundenen Mittel setzten sich zum Nachteil der Perspektive durch, dieses armseligen Regiemittels der Beschreibung. Nur schwinden die Vorurteile so langsam, daß die meisten dieser

Maler sich der Folgen ihrer Untersuchungen beinahe schämten, statt sie offen als ihre Erfindung in Anspruch zu nehmen. Da die dekorative Malerei in Verruf kam, erschien es ihnen als Kunstmalern schimpflich, mit ihr zu tun zu haben. Die großen Epochen der Kunst, deren Wunder man gleichzeitig rühmte — auch eine der üblichen Inkonsequenzen des heutigen Zwischenzeitalters — und die von der Architektur und in ihrem Gefolge von der Skulptur und der dekorativen Malerei beherrscht werden, konnten sie nicht überzeugen, daß sie nur Opfer einer Gewohnheit waren. Und ich glaube nicht zu irren, wenn ich behaupte, daß diese Maler sich noch gar nicht ganz bewußt geworden sind, eine für unsere Zeit notwendige Ordnung wieder gestaltet zu haben und durch eine Vorausnahme groß geworden zu sein.

Die geschäftliche Anwendung und Ausnutzung haben es besser als sie verstanden. Einzig aus dem Grunde, weil der Handel sich in seinem allgemeinsten und infolgedessen notwendigsten Interesse nicht an eine angebliche Elite wendet, sondern an eine möglichst große Gesellschaft. Er erkannte somit den ganzen Vorteil, den er aus den neu erfundenen Darstellungsmitteln ziehen konnte, einer Folge der technischen Möglichkeiten. Er erkannte, wie sehr die Einbildungskraft der Menge durch diese unerhörte Attraktion völlig neuer Formen angeregt werden konnte. Und die notwendige Folge war, daß er sich den Kubismus in seinen Zielen und in seiner Technik aneignete. Heute wo man fortfährt, die kubistische Malerei zu verunglimpfen und als groben Irrtum zu bezeichnen, ist man sich doch überall einig in der Erkenntnis, daß „die ästhetische Strömung, die den heutigen Geschmack gewandelt hat, zurückzuführen ist auf die eigentliche Malerei, mit der sie im Grunde nichts zu tun hatte. Der Kubismus ist in der Tat der aktuelle Stil für alles, was neu anfängt. Wohingegen er in der reinen Kunst einen offenbaren Unsinn bedeutet". Ich greife dieses Zitat zufällig heraus aus einer Provinzzeitung, wo ich es kürzlich gelesen habe — Lyon Républicain vom 9. Februar 1928 — aber es ist gleicherweise das Leitmotiv, das man überall finden kann, sobald von der sogenannten modernen Ästhetik die Rede ist. Während man so gezwungenermaßen das nicht zu Übersehende feststellt, versteift man sich gleichzeitig auf der widerspruchsvollen Behauptung, daß der Ausgangspunkt dieser Erscheinungen ein Irrtum sei. Allerdings unterscheidet man diese mindere Kunst von dem Sonderfall der höheren; mit anderen Worten, das breite Leben, das gesamte Volksleben ist nicht das wahre Leben, sondern seine Verneinung.
So kann also allein die kubistische Malerei standhalten innerhalb all dieser Versuche, die auf allen Gebieten gemacht werden, wo die Industrie ihre Macht

ausübt. Darüber werden sich die modernen Dekorationskünstler noch gar nicht klar. Sollte aber ein Architekt kommen von genügender Energie, um wieder der Werkmeister von ehedem zu werden — und früher oder später wird er kommen, die Niedergangszeit der alten Geistesverfassung trägt schon den Keim davon in sich — dann wird er sich unbedingt an die kubistischen Maler wenden müssen, sobald es sich um Malerei handelt. Und so muß man wohl den Schluß ziehen, daß der Kubismus die Scheidewände niedergerissen hat, die die Gesamtkunst von jener angeblich reineren Form des Tafelbildes trennten; und wenn bisher darüber Irrtümer herrschten, so liegt das lediglich an denen, die nicht bemerkt hatten, daß der ganze Okzident, um überhaupt neu anfangen zu können, in dieser Erneuerung des Zeitgeschmacks seinen Geisteszustand zu wandeln begann.

●

Dies sind bis zum heutigen Tage die großen Wandlungen in den Erscheinungen, die vor etwa 17 Jahren als Kubismus bezeichnet wurden. Die Männer, deren Namen ich genannt habe, spürten damals nicht die ungeheure Bedeutung ihrer Arbeit. Noch weniger hatten sie eine Ahnung von der Rückwirkung, die ihre Versuche in der Folge haben konnten, und daß sie schließlich über sie hinauswachsen sollten.
Der Kubismus war also nicht ein sonderbarer Zwischenfall in der mehr oder weniger regelmäßigen aufsteigenden Kurve der Malerei. Zahlreiche Schriftsteller haben versucht, ihn zu deuten, um seine Berechtigung zu erweisen oder ihn als unerwünscht hinzustellen, je nach ihrem besonderen Geschmack; allzuviel Literatur, gute und schlechte, ist über ihn entstanden, ohne doch sein wahres Wesen zu enthüllen; auch die Maler haben mehr darauf Wert gelegt, ihre persönliche Stellungnahme zu verteidigen, als lieber offen zu bekennen, daß es hier vielleicht gälte, jenseits ihres Vermögens eine Welt wieder neu zu entdecken; aus materiellen Interessen wurden freche Lügen verbreitet, aus Angst vor dem Eingeständnis des Bankrotts; was haben all diese nun einmal zum täglichen Leben gehörenden Kleinigkeiten zu sagen; das Leben besteht nicht nur aus Gegensätzen, es weiß sie auch zu verjagen, und der lebendige Kubismus ist nach langen Jahren des Wartens schon von ihm anerkannt worden. Weil Leben und Technik übereinstimmen in der Ablehnung der Ästhetik und der reinen Kunst.

Die Kunstgewerbeausstellung in Paris 1925 brachte den besten Beweis dafür, wie sehr das Festhalten am Kubismus belohnt worden war. Diese Ausstellung bewies seinen äußeren Einfluß in der mehr oberflächlichen Art der geschäftlichen Anwendung und Ausnutzung. Wenn man sich erst ganz Rechenschaft

davon geben wird, daß der Kubismus nicht nur eine Angelegenheit des Sehens ist, dann wird man sich die Mühe nehmen, seine Grundsätze zu erforschen, man wird sich nicht mehr mit den äußeren Erscheinungen begnügen. Dann erst wird man die Grundlagen eines neuen Gestaltungswillens erfaßt haben; aber die Frage bleibt, in welcher Richtung der Neugestaltung wird sich die Zeit entwickeln?

Bis dahin wird sich der Kubismus darauf beschränken müssen, an seiner Vervollkommnung zu arbeiten. Wenn die Männer, denen der Ruhm gebührt, ihn durchgesetzt zu haben, einer nach dem anderen die Spannkraft verlieren sollten nach all den Schlachten, die bisher nur zu Waffenstillständen geführt haben, dann werden schon Jüngere an ihre Stelle getreten sein; schon sind welche da, die mit neuen Kräften und der gleichen Hingabe der Sache dienen.

●

Die Reihe der Reproduktionen, die diese Arbeit illustrieren, ermöglicht es dem Leser, wenn auch in bescheidenem, so doch ausreichendem Maße sich eine richtige Vorstellung vom Kubismus zu machen und von seiner Entwicklung seit 1911 ein Bild zu gewinnen. Er sieht da die alten Maler aus den Anfängen, aus der ersten Periode der Neubildung der Form, die das Volumen in Angriff nahm, dann zur Analyse der Erscheinungsformen des Objekts überging, um endlich zu einem synthetischen Ausdruck zu gelangen. Ferner habe ich der Vollständigkeit halber auch die Jungen zu ihrem Rechte kommen lassen: man sieht, welche Seiten des Kubismus sie für wesentlich halten, um sie ihrerseits weiter zu entwickeln. Und zweifellos wird man zwischen den ersten Versuchen und den letzten Realisierungen die Umwertung der renaissancistischen Formidee spüren, die unbeweglich und beschreibend war, sich langsam umbildete, um schließlich in einer neuen lebendigen und konkreten Formidee zu münden. Robert Delaunay hatte sie im Jahre 1913 intuitiv vorausgeahnt. Die große dekorative Malerei aller religiösen Zeitalter, die, weil am Bauen interessiert, unter der Führung von Architekten stand, ist in ihren Realisierungen immer von dieser von den romantischen Gelehrten erahnten Formidee ausgegangen. Deshalb waren auch diese Epochen die Zeiten des Epos, des Liedes der fortreißenden Gewalt; sobald die epische Seele aufhörte, die auf dem Gipfel ihrer Entwicklung angelangte Zeit zu inspirieren, begann die Periode, die unsere Renaissance einleitete.
Mit dem Kubismus kehrte also die große dekorative Malerei zurück; infolgedessen eine Neubelebung des Epos.

1928

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN ZU: „DIE GESCHICHTE DES KUBISMUS“

GEORGES BRAQUE (FRANKREICH)

Abb. 1. OVALES STILLEBEN 1913
„ 2. STILLEBEN 1914
„ 3. STILLEBEN 1914
„ 4. STILLEBEN 1918

ROBERT DELAUNAY (FRANKREICH)

„ 5. ST. SÉVERIN 1909
„ 6. FUSSBALLMANNSCHAFT VON CARDIFF 1913
„ 7. SIMULTANE KREISE 1914

ALBERT GLEIZES (FRANKREICH)

„ 8. LANDSCHAFT 1910
„ 9. PORTRÄT DES VERLEGERS FIGUIÈRE 1913
„ 10. SEGELSCHIFF 1916
„ 11. WANDMALEREI IN VIELERLEI GRUNDFORMEN 1925
„ 12. WANDMALEREI IN VIELERLEI GRUNDFORMEN 1926

JUAN GRIS (SPANIEN)

„ 13. STILLEBEN 1921
„ 14. STILLEBEN 1922

AUGUSTE HERBIN (FRANKREICH)

„ 15. STILLEBEN 1912
„ 16. STILLEBEN 1919

LE FAUCONNIER (FRANKREICH)

„ 17. FRUCHTBARKEIT 1910
„ 18. DER JÄGER 1911

FERNAND LÉGER (FRANKREICH)

„ 19. AKTE IM WALDE 1911
„ 20. BLAUE FRAU 1912
„ 21. DÄCHER IM WALDE 1914
„ 22. STILLEBEN 1925
„ 23. BLUMEN UND ZIRKEL 1925
„ 24. FRAU BEI DER TOILETTE 1925

LOUIS MARCOUSSIS (POLEN)

„ 25. PORTRÄT 1912
„ 26. VULKANISCHES 1914
„ 27. STILLEBEN 1926

JEAN METZINGER (FRANKREICH)

Abb. 28. LANDSCHAFT 1911
„ 29. LANDSCHAFT 1912
„ 30. STILLEBEN 1917

PABLO PICASSO (SPANIEN)

„ 31. ANSICHT VON AVIGNON 1913
„ 32. GEIGE 1913
„ 33. STILLEBEN 1914
„ 34. STILLEBEN (MUSIK) 1920

JACQUES VILLON (FRANKREICH)

„ 35. SEILTÄNZER 1913
„ 36. GEMÄLDE 1921

GEORGES VALMIER (FRANKREICH)

„ 37. FIGUR AM FLÜGEL 1920
„ 38. STILLEBEN AM FENSTER 1925

MARCELLE CAHN (FRANKREICH)

„ 39. STILLEBEN 1925

OTTO CARLSUND (SCHWEDEN)

„ 40. WANDMALEREI 1925

FRANCISKA CLAUSEN (DÄNEMARK)

„ 41. KOMPOSITION 1925

EMIL FILLA (TSCHECHO-SLOWAKEI)

„ 42. STILLEBEN 1925

FLORENCE HENRY (FRANKREICH)

„ 43. KOMPOSITION 1926

E. HONE (IRLAND)

„ 44. KOMPOSITION IN ZWEI GRUNDFORMEN 1925

M. JELLETT (IRLAND)

„ 45. KOMPOSITION IN DREI GRUNDFORMEN 1925

YANAGA POSNANSKY (POLEN)

„ 46. KOMPOSITION IN ZWEI GRUNDFORMEN 1925

ROBERT POUYAUD (FRANKREICH)

„ 47. GEMÄLDE 1926

ORSZ. SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR

ABBILDUNGEN

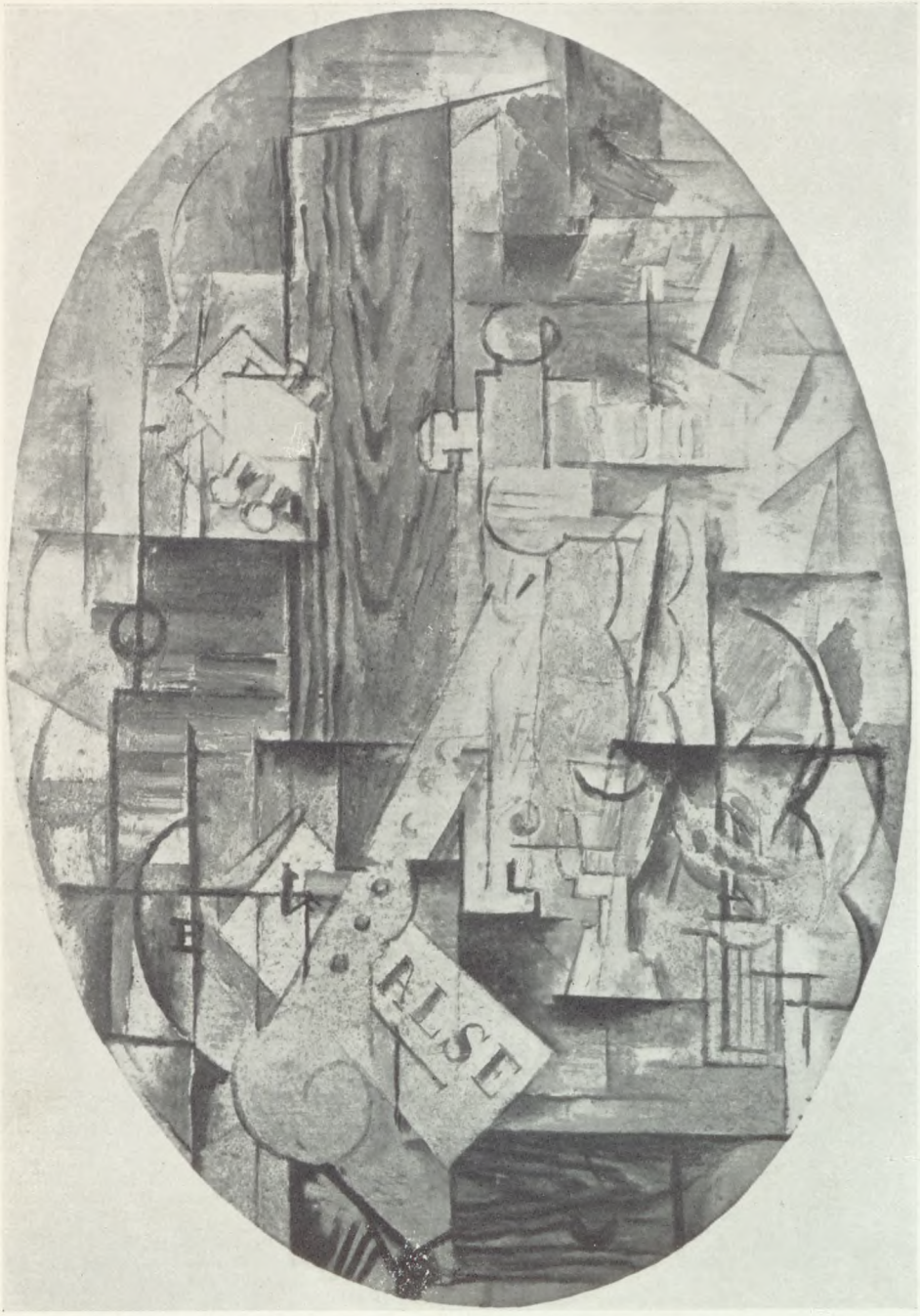


Abb. 1 GEORGES BRAQUE OVALES STILLEBEN. 1913

Zweites Stadium des Kubismus. In den früheren Gemälden studiert Braque den Mechanismus des Volumen in der Malerei, die gestalterische Illusion. Hier Verzicht auf das Volumen. Das Beschreibende auf geometrische Ausdehnungen zurückgeführt. Bedeutung der ursprünglichen Fläche, die die Richtungen der vom Maler ausgewählten organischen Ausschnitte bestimmt. Im Gegensatz zur Herstellung des Tafelgemäldes das Handwerk des Wandmalers. Braques Vater ist Besitzer eines Ateliers für Wandmalerei. Was Braque in das Gemälde des Kunstmalers eingeführt hat, findet seine Erklärung in den Eindrücken seiner Jugend; er beeinflußt Picasso, der in der Museumspflege aufgewachsen ist — sein Vater ist Professor an der École des Beaux-Arts — und leitet die Wiedergeburt der Wandmalerei ein. Hierin und auf keinem anderen Gebiete sonst liegt die Kühnheit seiner Gemälde.

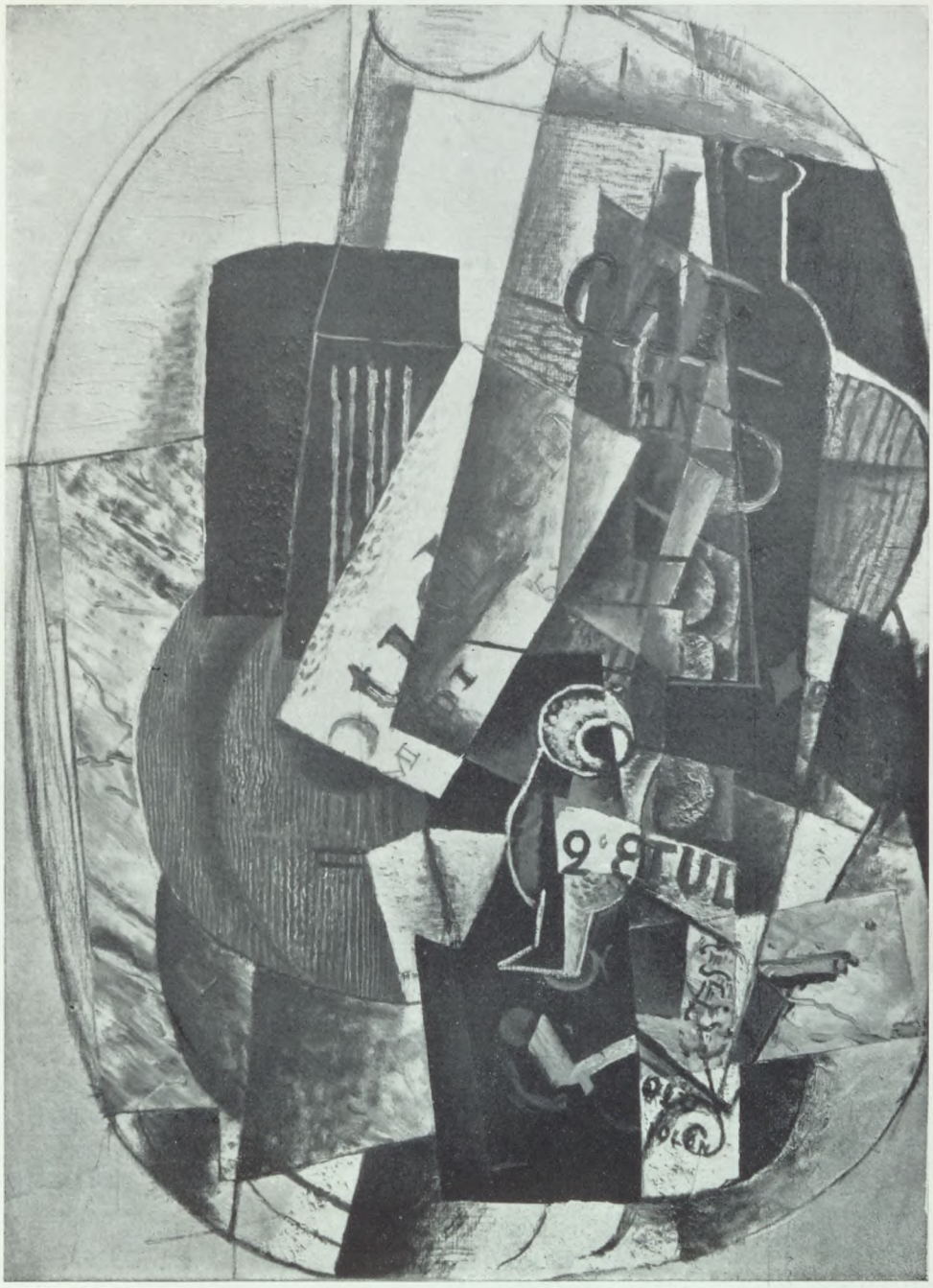


Abb. 2 GEORGES BRAQUE STILLEBEN. 1914

Zweites Stadium des Kubismus. Anderes Beispiel für das bei Abb. 1 Gesagte. Die Vertikalität siegt über die Tiefenperspektive. Das Wesen der Malerei liegt in der Fläche. Die Phantasie unterwirft sich der Führung durch den Rhythmus.

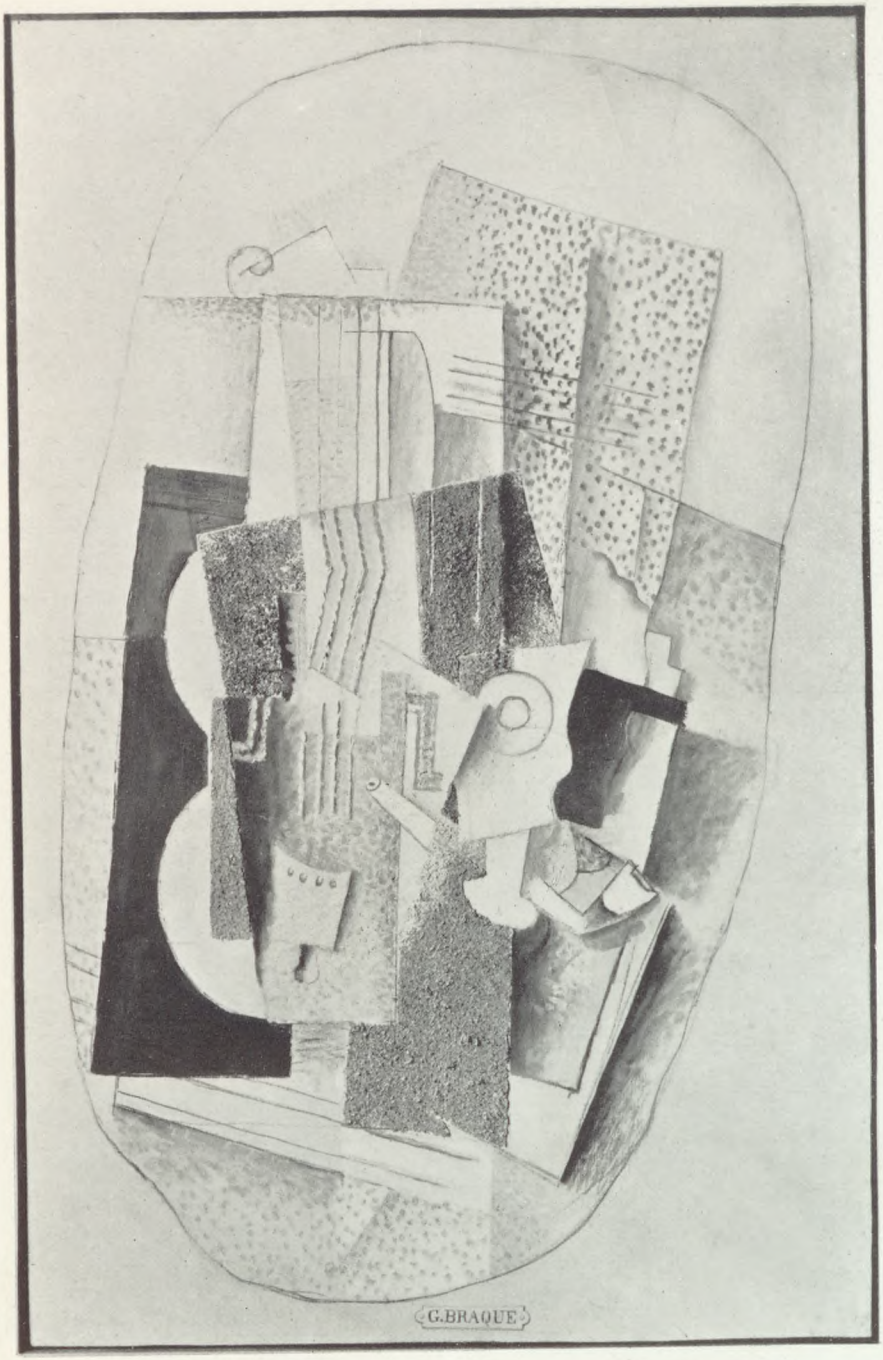
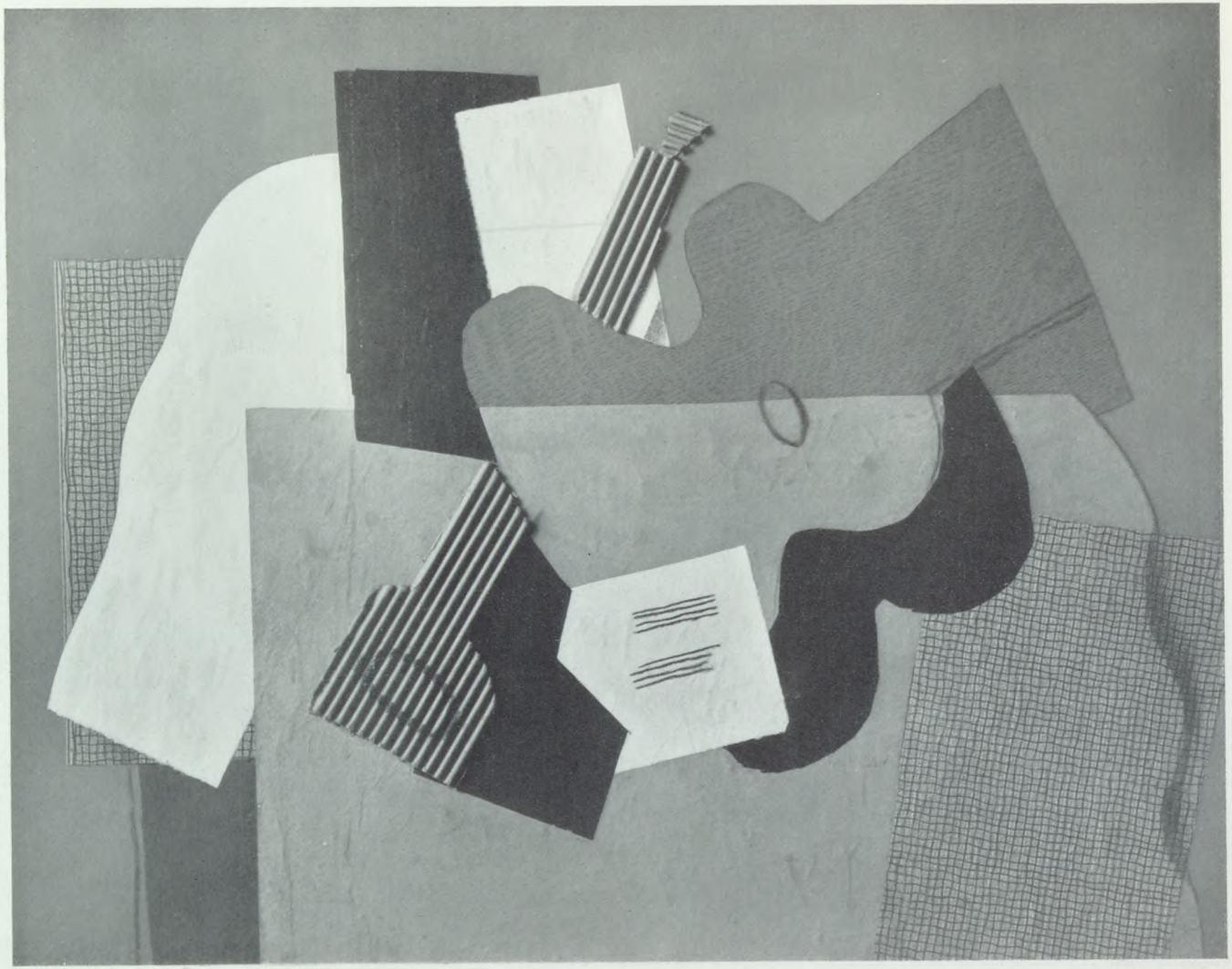


Abb. 3 GEORGES BRAQUE STILLEBEN. 1914

Drittes Stadium des Kubismus. Einfachheit, Reinheit, kadenzierter Rhythmus. Beachtlich die Wiedereinführung der Linie als Material der Gestaltung, vorbereitet durch den Punkt, aus dem sie entsteht. Die Form ist linear und hüllt die Substanz ein. In der Malerei wird die Fläche durch die Substanz qualifiziert, die wiederum zeichnerisch von der Form eingeschlossen ist.



Drittes Stadium des Kubismus. Die flächigen Bestandteile sind weniger zahlreich; die bewegliche Form mehr betont. Das verschiedenartige Material steht deutlicher gegeneinander, infolgedessen stärkere Konzentration.

Abb. 4 GEORGES BRAQUE STILLEBEN. 1918

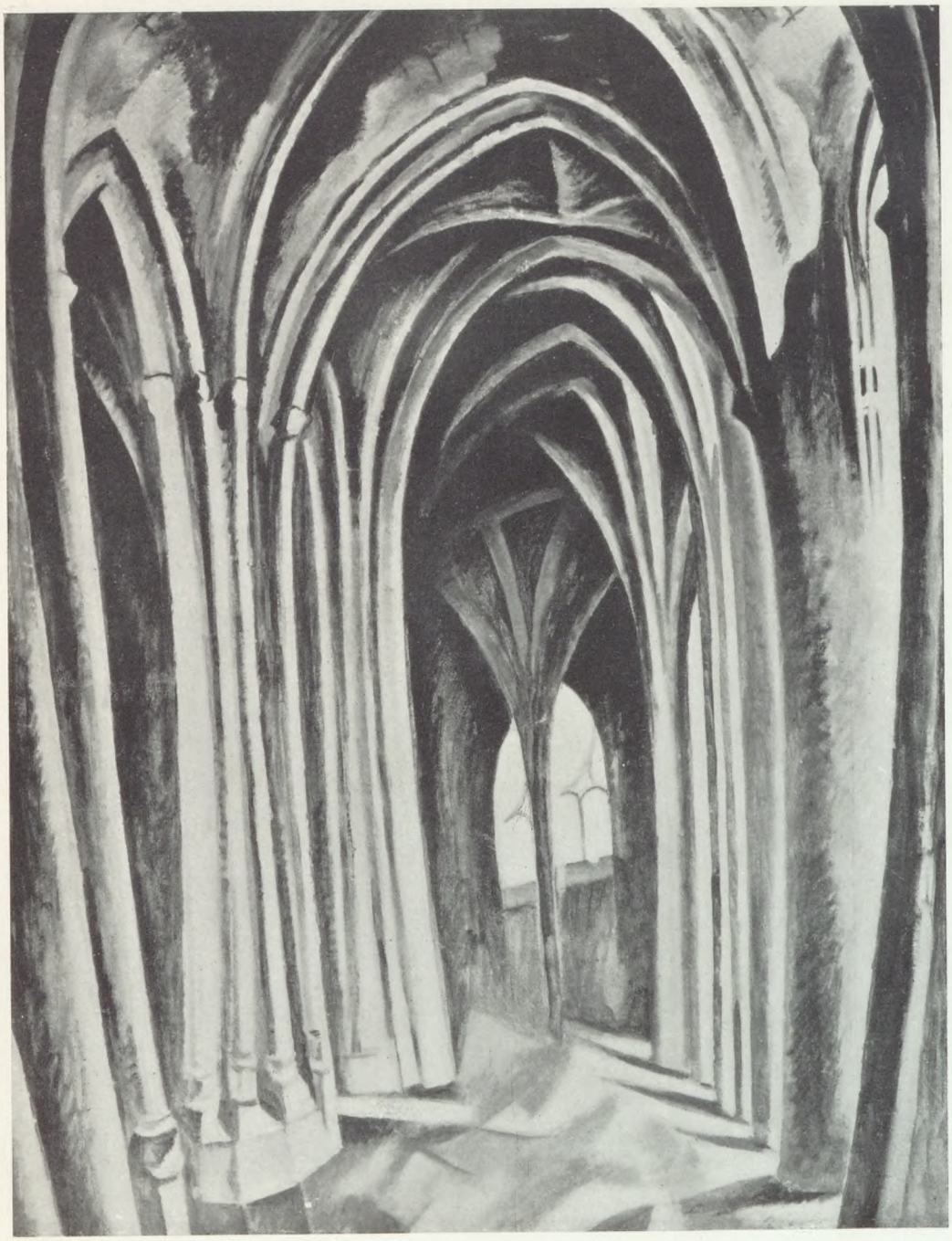


Abb. 5 ROBERT DELAUNAY ST. SÉVERIN. 1909

Erstes Stadium des Kubismus. Hier behandelt Delaunay, unabhängig von der Umwertung des Volumen, rein instinktmäßig, ein optisches Problem von höchster Wichtigkeit: die Deformation der Vertikale vom Betrachter aus. Die Architekten des Mittelalters kannten es und verstanden es zu lösen; die der Renaissance vergaßen es und rechneten nicht damit.

Abb. 6 ROBERT DELAUNAY FUSSBALLMANNSCHAFT VON CARDIFF. 1913

Zweites Stadium des Kubismus. Die beschreibende Form der perspektivischen Einheit ist aufgehoben. Delaunay gibt der farbigen Fläche den Vorrang über die Herrschaft des Volumen. Ist hier ausschließlich Maler. Schafft Bewegung durch die Wirkung der Farben, auf Grund ihrer besonderen Natur einerseits, entsprechend ihrer Bedeutung in der Fläche anderseits. Die Gesamtfläche der Leinwand ist in eine bestimmte Zahl von Einzelflächen aufgeteilt, die in reger Wechselbeziehung stehen, gleichzeitig oder nacheinander, entsprechend der Kraft ihres ursprünglichen Wesens.

Abb. 7 ROBERT DELAUNAY SIMULTANE KREISE. 1914

Drittes Stadium des Kubismus. Hier die bewegliche Geisteshaltung an Stelle der statischen. Kreisender Formenausdruck, sicherlich noch visuell, aber war das 1914 schon anders möglich? Die Form ist Bewegung, kündet Delaunay. Nicht Ansichtssache, nicht Angelegenheit der Literatur. Gestaltung ist Bewegung in der Zeit. Farbe ist Mittel der Konstruktion. Aktivität der Farben hat nur ein Ziel: Rückkehr in ihren Ursprung, das Licht; in menschliche Beziehung übertragen: ins Grau. Hier liegt das Grundproblem der Farbe. Man kommt nicht vom Grau zur Farbigkeit, sondern von der Farbe zum Grau.

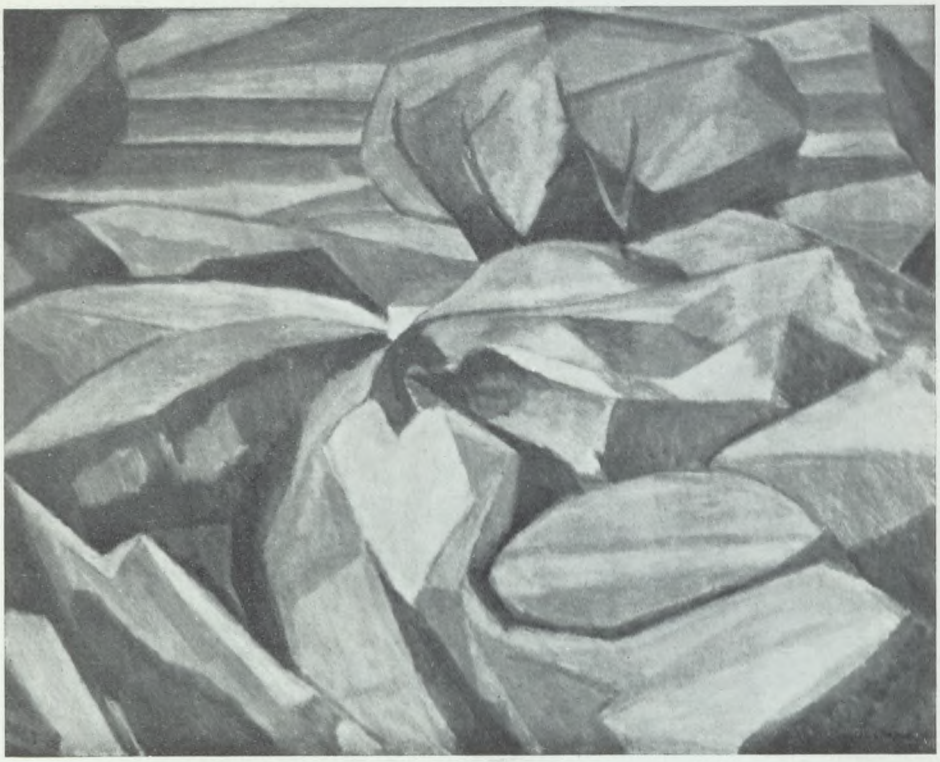


Abb. 8 ALBERT GLEIZES LANDSCHAFT. 1910

Erstes Stadium des Kubismus. Mechanismus des Volumen: die perspektivische Einheit nicht in Zweifel gezogen. Die beschreibende Anekdote auf ein Schema zurückgeführt. Die Farbe ist den nüancierten Graus geopfert.

Abb. 9 ALBERT GLEIZES PORTRÄT DES VERLEGERS FIGUIÈRE. 1913

Zweites Stadium des Kubismus. Angriff auf die renaissancistische Perspektive. Vielheit perspektivischer Standpunkte. Das Volumen durch die Bedeutung der Fläche unterdrückt. Die Beschreibung aufgeteilt in eine intuitive Ordnung, den Richtungen der Bildbegrenzung unterworfen. Die vorsichtigen kleinen Farbgebungen gehen auf in der großen Einheit des Grau.

Abb. 10 ALBERT GLEIZES SEGELSCHIFF. 1916

Drittes Stadium des Kubismus. Vielheit perspektivischer Standpunkte; Volumen, der Natur der Fläche angepaßte Beschreibung, Farbenverteilung ordnen sich hier einem System der Gestaltung unter, dessen Einheit neuen Gesetzen gehorcht. Ein beweglicher Rhythmus gewinnt Bedeutung, und die Form des Kreises drängt nach Ausdruck. Die Farbe ist bestimmt durch die Tonigkeit der Gesamtfläche des Bildes. Der Farbauftrag strebt dem Grau zu.

Abb. 11 ALBERT GLEIZES WANDMALEREI IN VIELERLEI GRUNDFORMEN. 1925

Weiterentwicklung des Kubismus. Architektonisches Gestaltungssystem; der großen Wandmalerei entgegen; zwar noch auf individueller Stufe, aber doch mit der Möglichkeit, sich zur monumentalen Gesamtkomposition zu entwickeln. Der räumlichen Form der Renaissance tritt die zeitliche Form der religiösen Zeitalter gegenüber.

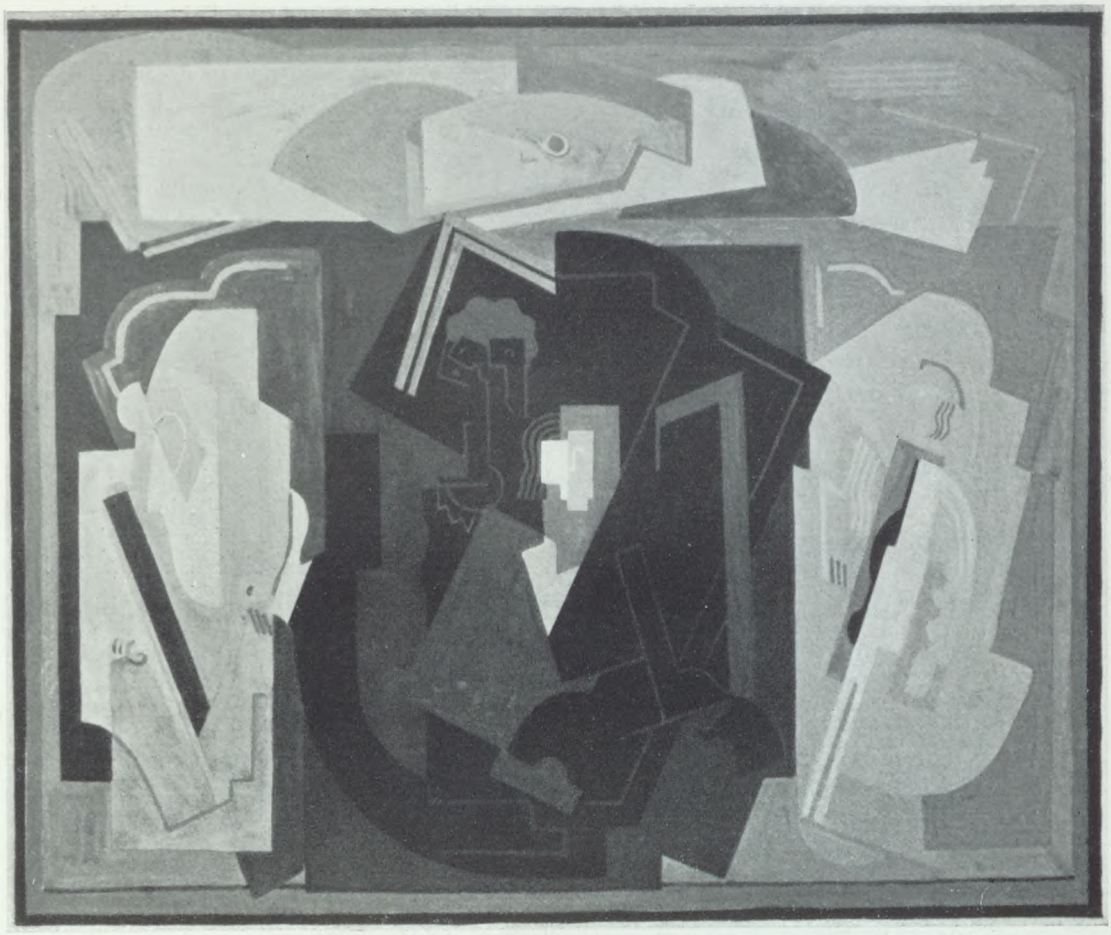


Abb. 12 ALBERT GLEIZES WANDMALEREI IN VIELERLEI GRUNDFORMEN. 1926

Anderes Beispiel eines Gestaltungssystems in vielerlei Rhythmen, in handwerklicher Technik gemalt. Zeitliche Form im Gegensatz zur beschreibenden räumlichen Form.

Abb. 13 JUAN GRIS STILLEBEN. 1921

Drittes Stadium des Kubismus. Ausgezeichnetes Beispiel für dieses Stadium, in dem das neue Gestaltungssystem in seinem Gegensatz zur Beschreibung der Renaissance deutlich zum Ausdruck kommt. Gris ist durch das zweite Stadium des Kubismus hindurchgegangen, die logische Bekämpfung des renaissancistischen Glaubenssatzes. Hier zeigt er mit seltener Klarheit alle dynamischen Kräfte der Fläche in ihrer Verschiebung und ihrer Drehung. Nicht allein für das Auge, sondern auch für den Geist vermittelt er den Begriff der von der Zeit beherrschten kreisenden Form.

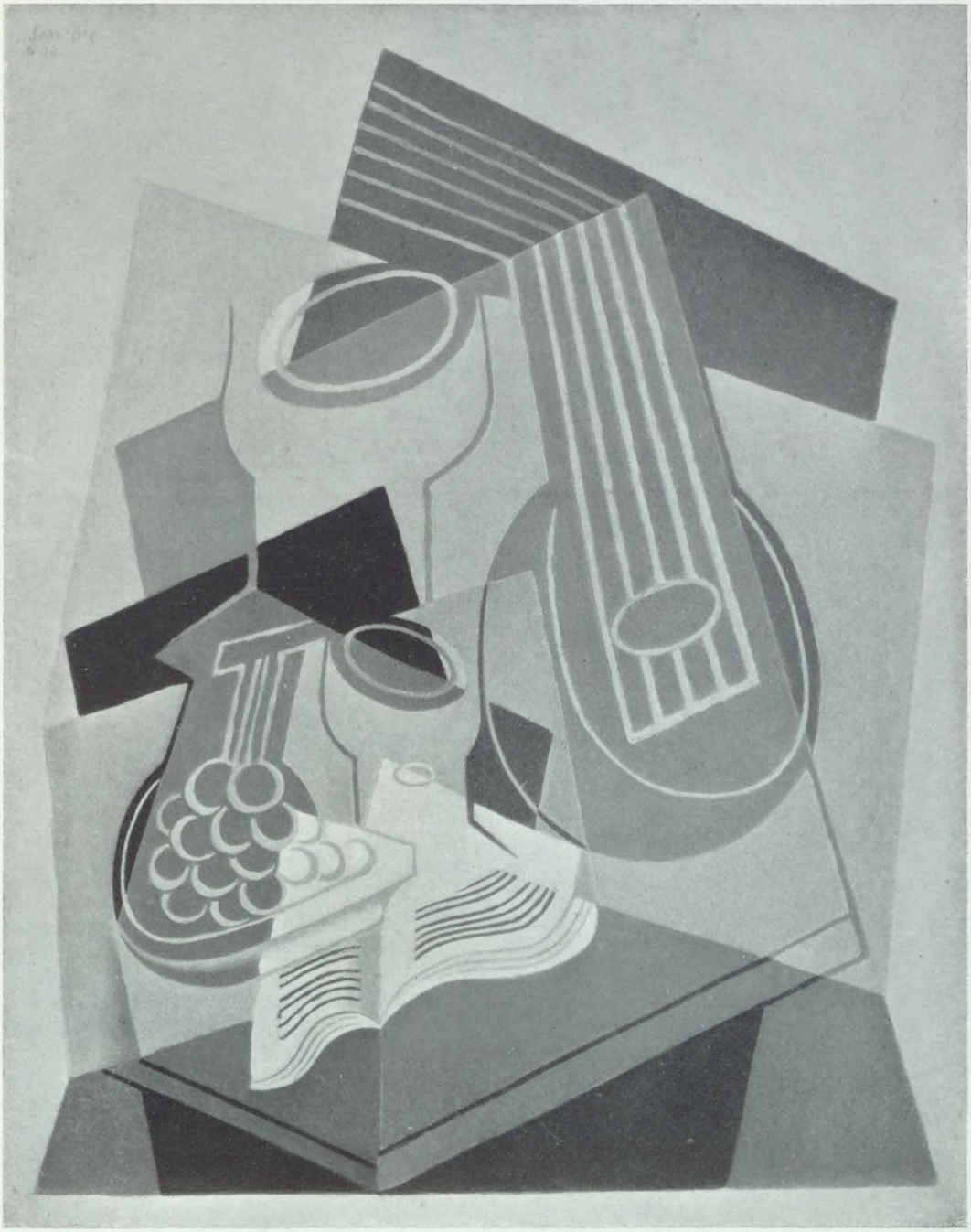


Abb. 14 JUAN GRIS STILLEBEN. 1922

Weiteres schönes Beispiel des dritten kubistischen Stadiums; die Klarheit der zeitlichen Form ist hier durchaus einleuchtend: spürt man nicht die epische Gewalt, mit der sie sich dem Geist durch Vermittlung des Auges aufdrängt?

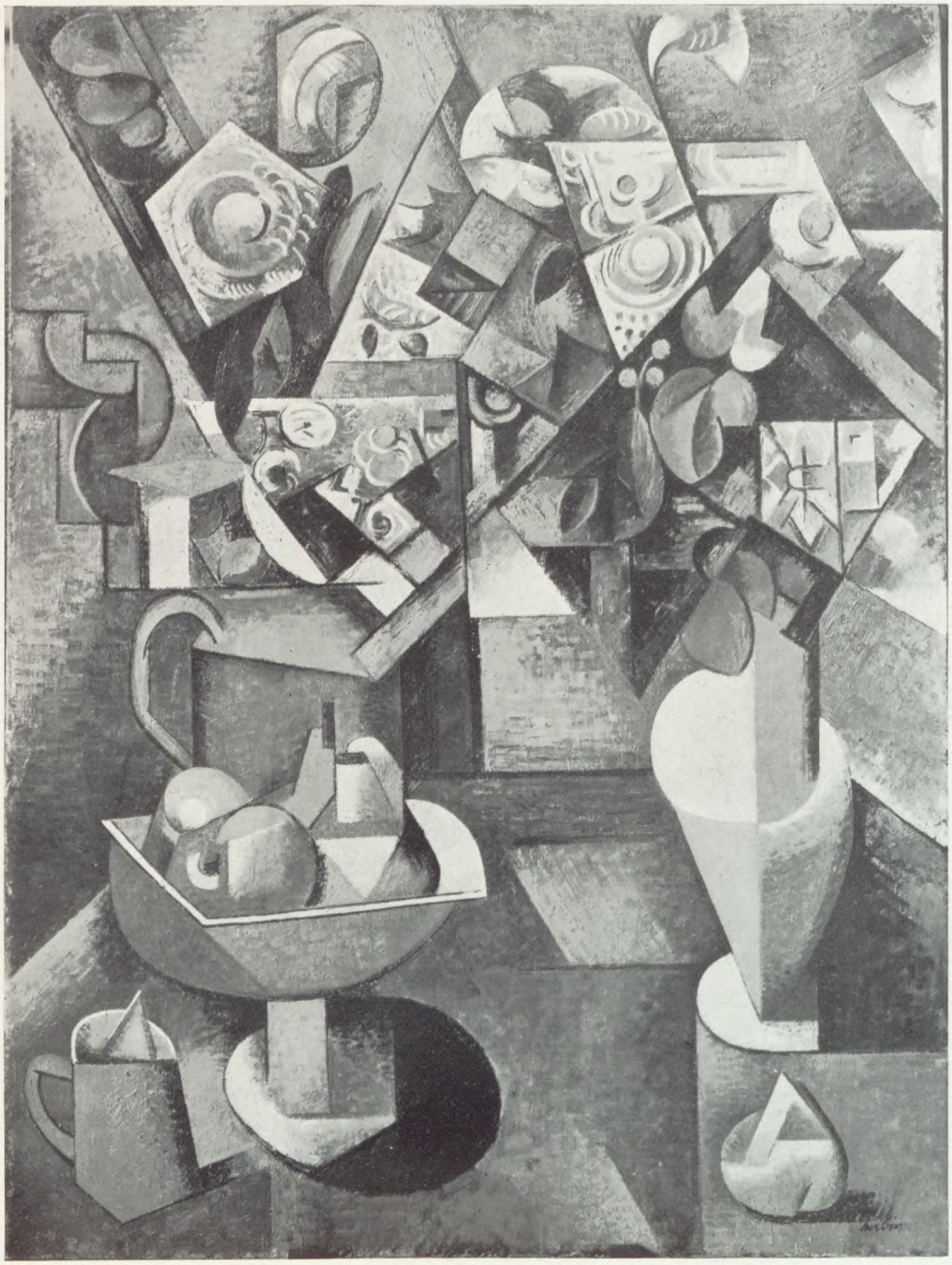


Abb. 15 AUGUSTE HERBIN STILLEBEN. 1912

Zweites Stadium des Kubismus. Angriff auf die Perspektive, — Vielheit der perspektivischen Standpunkte —, das Volumen verschwindet hinter der Bedeutung der Fläche. Beschreibende Ausschnitte. Farbauftrag in kleinen Flächen. Herbin ist durch das erste Stadium des Kubismus, das des Volumen, hindurchgegangen.

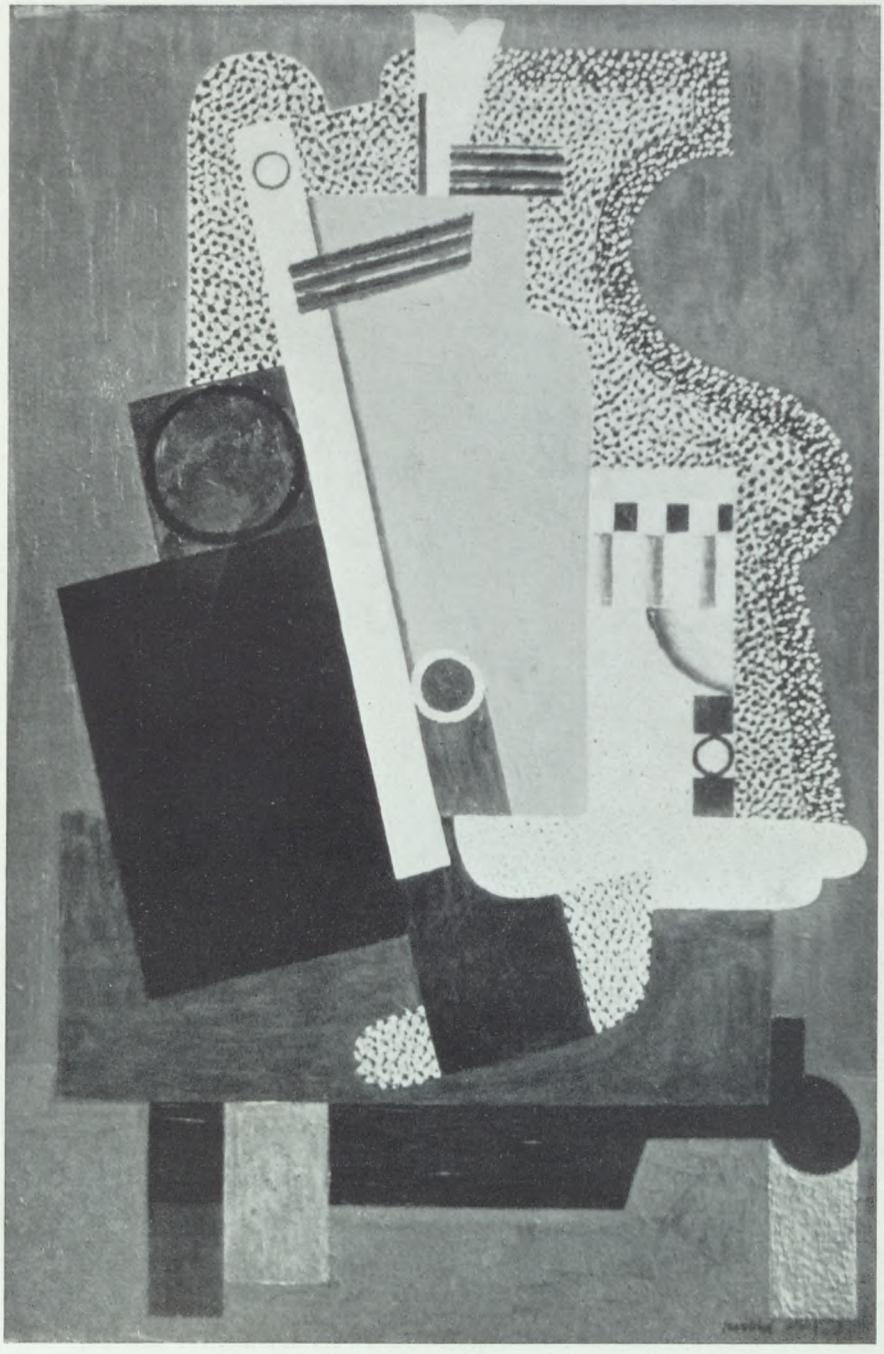


Abb. 16 AUGUSTE HERBIN STILLEBEN. 1919

Drittes Stadium des Kubismus. Das neue System zeitlicher Gestaltung kommt in diesem Gemälde zum Ausdruck. Der Rhythmus der Bewegung wird spürbar.

Abb. 17 LE FAUCONNIER FRUCHTBARKEIT. 1910

Erstes Stadium des Kubismus. Sehr schönes Beispiel für die Umwertung des Volumen. Die perspektivische Einheit nicht in Zweifel gezogen. Die beschreibende Anekdote nur Vorwand für das Spiel der Volumen, die kristallographischen Konstruktionen, die Gegensätze von Schwere und Dichtigkeit. Die Farbe geht unter in einem unmittelbar als Wesensbestandteil des Gemäldes empfundenen Grau.

Abb. 18 LE FAUCONNIER DER JÄGER. 1911

Zweites Stadium des Kubismus. Eins der Meisterwerke dieser Epoche. Alle Probleme behandelt: Volumen, perspektivische Verschiebung, kreisende Anordnung, rhythmische Wiederholungen. Drängt dem Ziel einer neuen gestalterischen Ordnung entgegen, die der auf Beweglichkeit der Welt begründeten Geisteshaltung entspricht.

Abb. 19 FERNAND LÉGER AKTE IM WALDE. 1911

Erstes Stadium des Kubismus. Mechanismus des Volumen. Überall die perspektivische Einheit der Renaissance gewahrt. Schematisch beschreibende Anekdote. Farbe den Tönen in Grau geopfert.

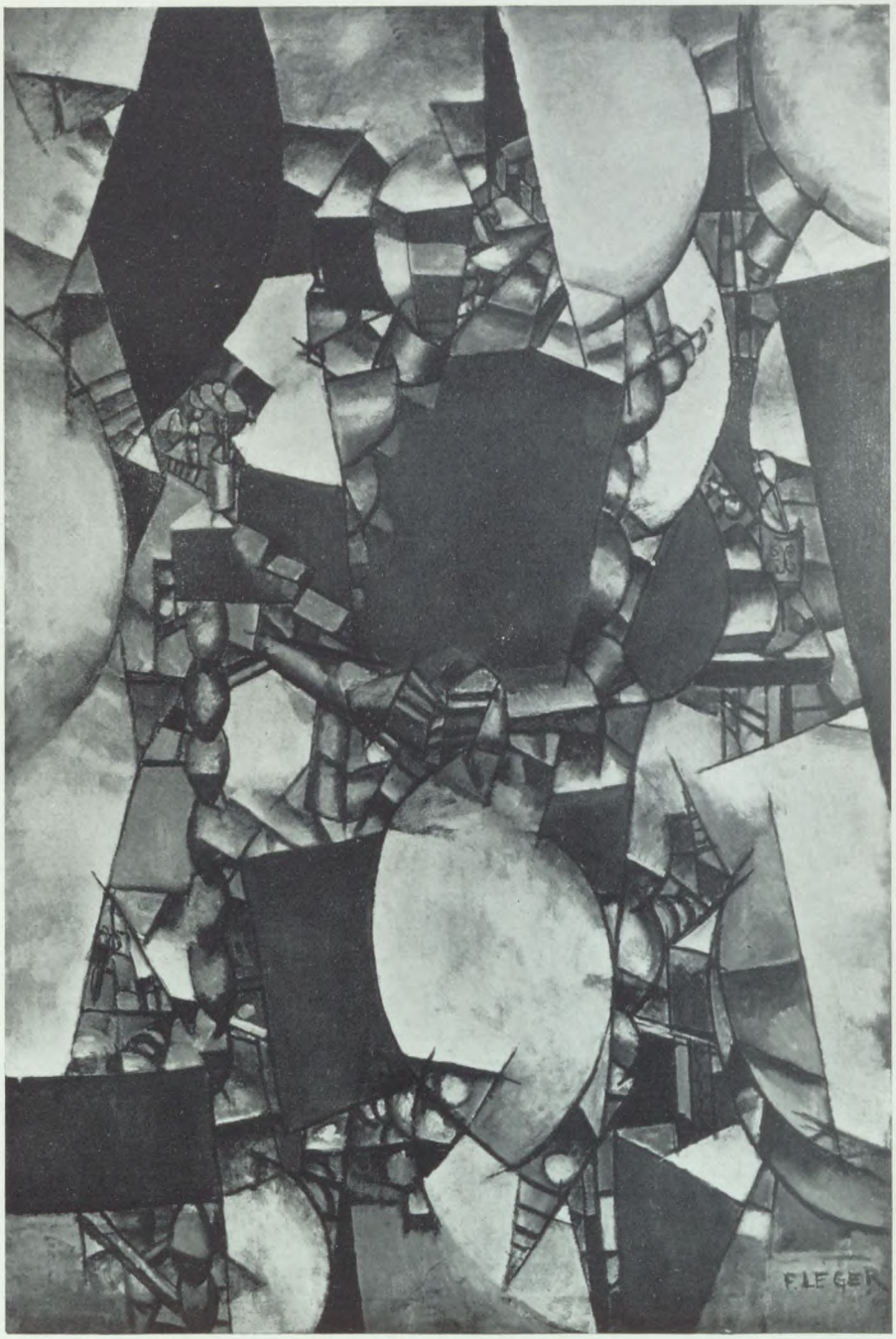


Abb. 20 FERNAND LÉGER BLAUE FRAU. 1912

Zweites Stadium des Kubismus. Die Vertikalität der Fläche wichtiger als das zurücktretende Volumen. Es kommt Léger mehr an auf die Gegensätze von geraden und geschwungenen Formen als auf eine von verschiedenen Standpunkten abhängige Analyse des Objekts. Die Beschreibung auf äußerste Vereinfachung reduziert, ohne jedoch ganz aufgehoben zu sein. Farbauftrag auf den weißen Grund der Leinwand.

Abb. 21 FERNAND LÉGER DÄCHER IM WALDE. 1914.

Weiteres Beispiel für das zweite Stadium des Kubismus. Die Gegensätze von geraden und geschwungenen Formen treten immer deutlicher hervor. Rein intuitiv redet Léger in dieser Epoche von seinem Wunsch, einen Ausdruck dynamischer Gestaltung zu realisieren: er nimmt später Delaunays drehende Kreise auf.

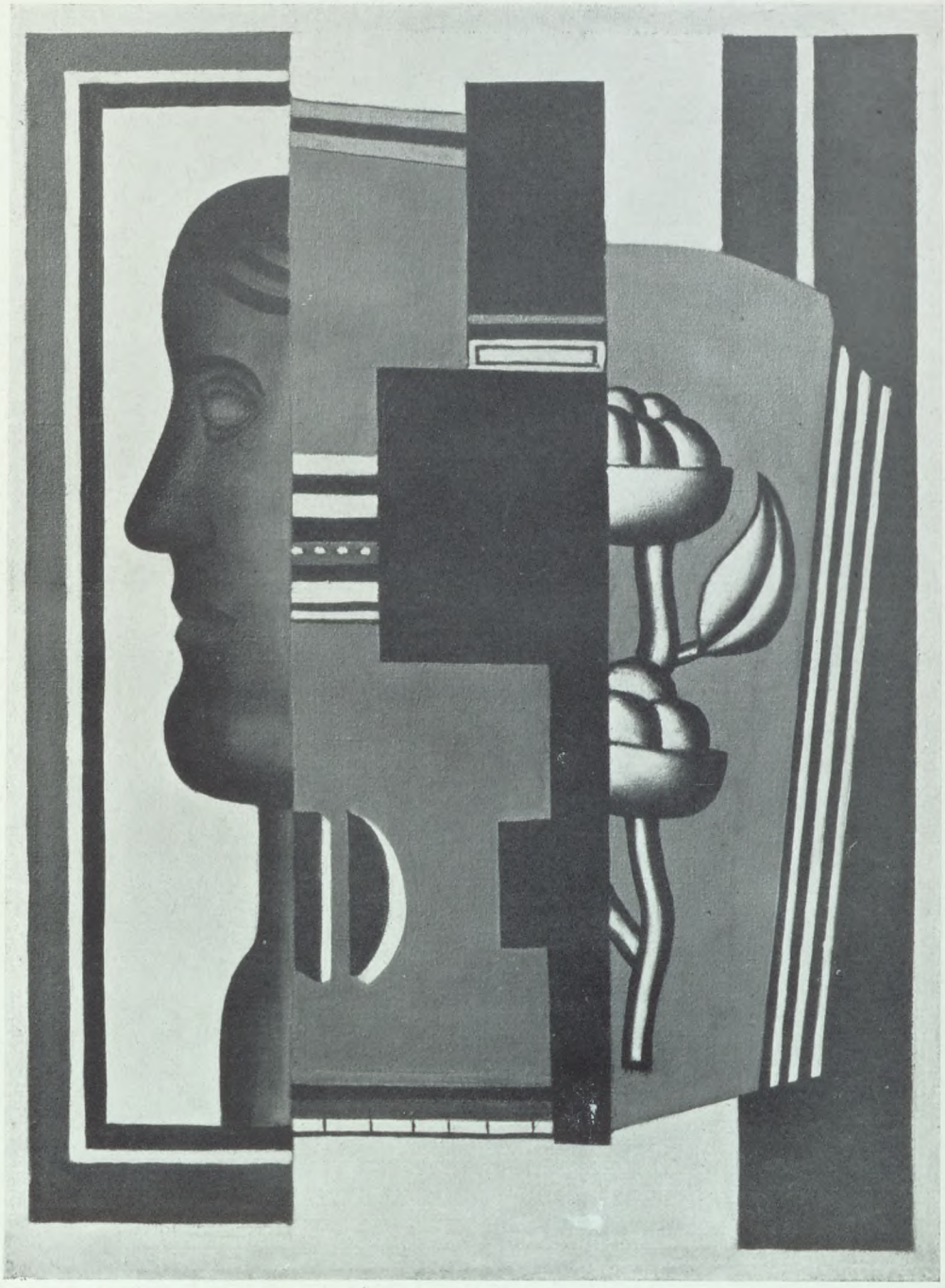


Abb. 22 FERNAND LÉGER STILLEBEN. 1925

Drittes Stadium des Kubismus. Hier siegt die Natur der ebenen Fläche über die Technik des Malers. Ohne völligen Verzicht auf das Volumen, noch auch auf Beschreibung, aber Gegensatz und Scheidung zweier Geisteshaltungen. Gegenüberstellung des Glaubenssatzes der Renaissance mit seiner Modellierung und der Gestaltung des christlichen Glaubenssatzes mit seiner kreisenden flächigen Form, der bis zum 13. Jahrhundert ausschließlich Geltung hatte.

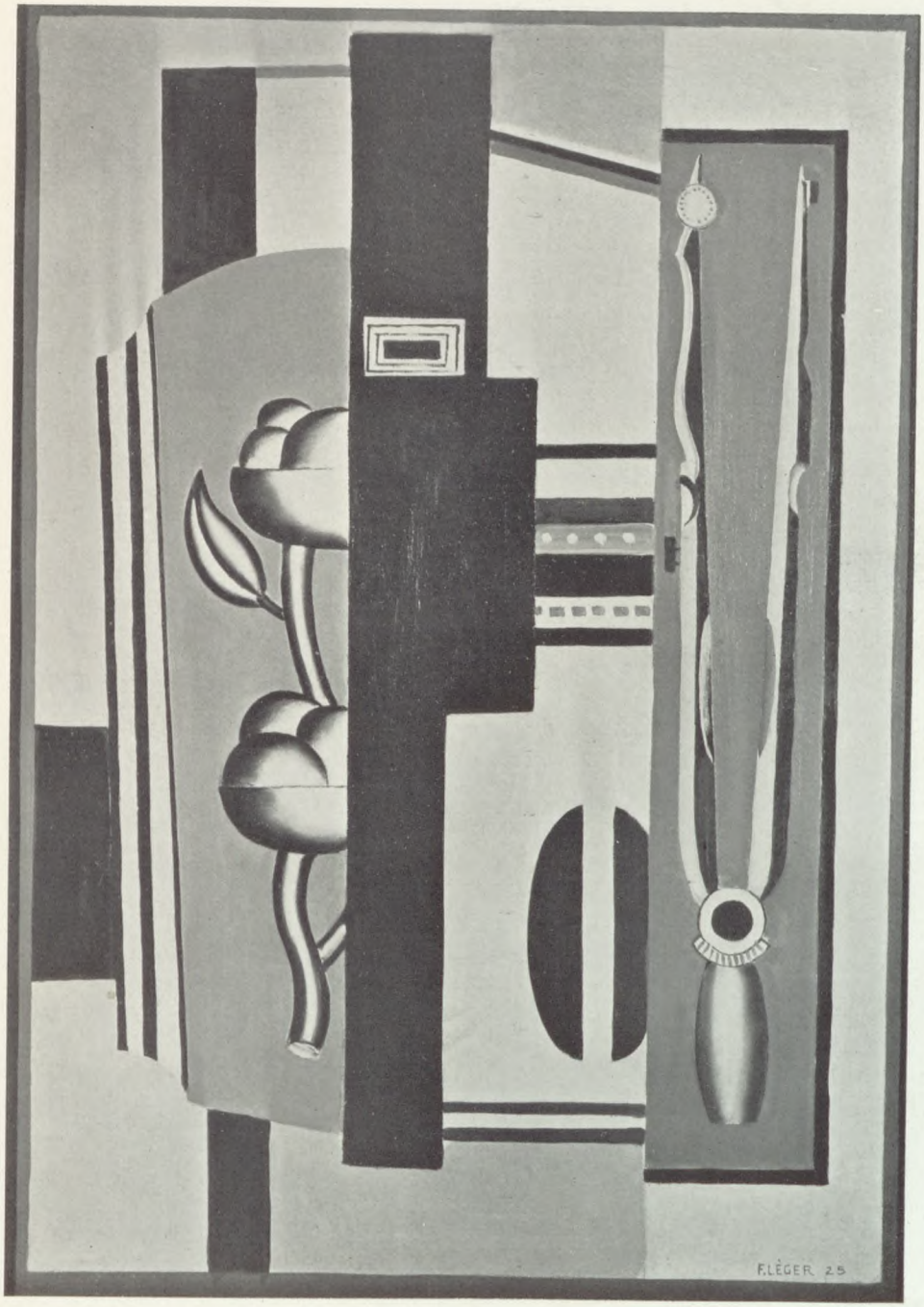


Abb. 23 FERNAND LÉGER BLUMEN UND ZIRKEL. 1925

Drittes Stadium des Kubismus. Das gleiche wie in der vorhergehenden Abbildung.

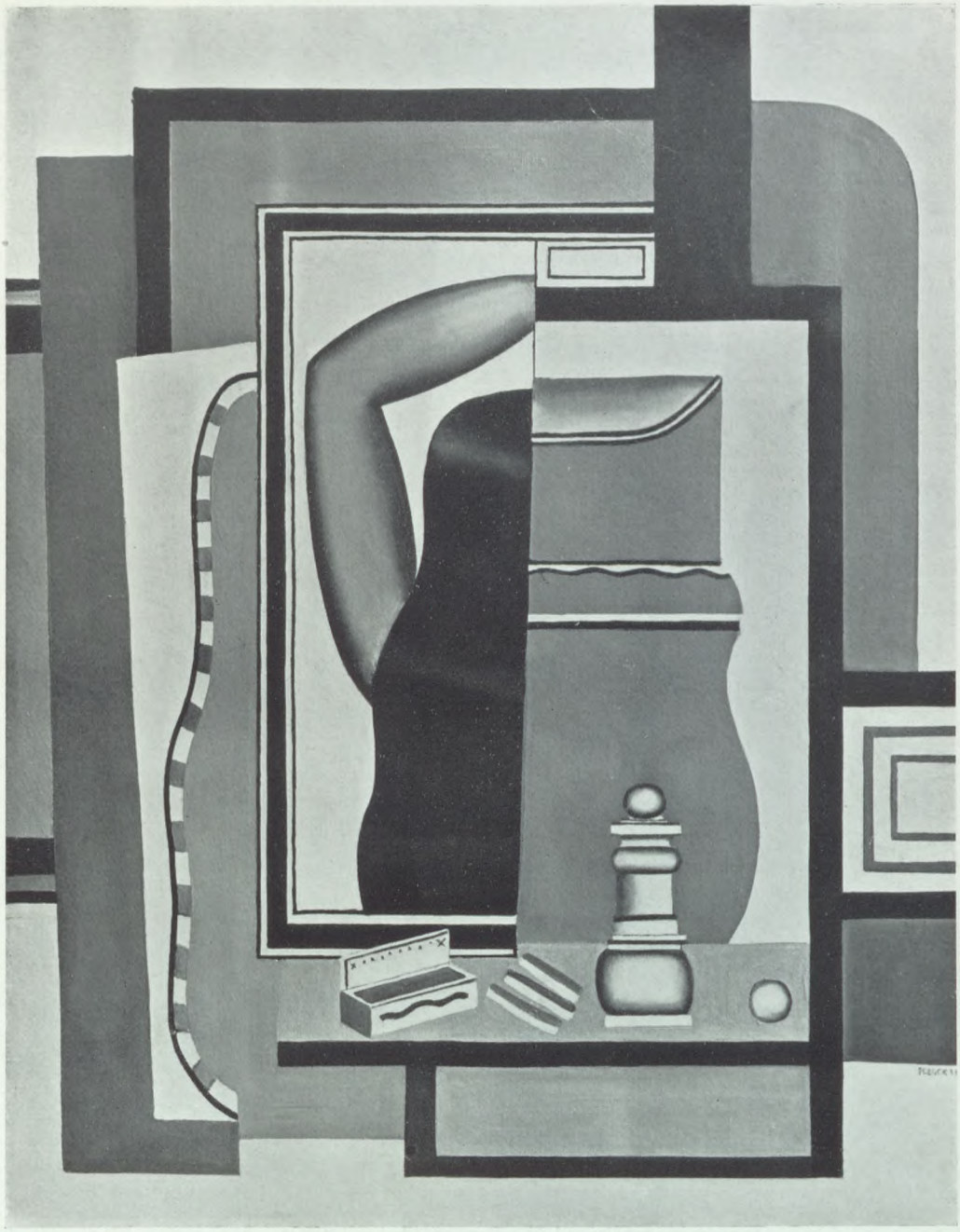


Abb. 24 FERNAND LÉGER FRAU BEI DER TOILETTE. 1925

Drittes Stadium des Kubismus. Hier gilt das gleiche wie in Abb. 22 und 23. Die Fläche wird bewegt und aufgeteilt, entsprechend der einen Wesensseite ihrer Natur, der Verschiebung. Ihre rotative Fähigkeit bleibt unberücksichtigt.

Abb. 25 LOUIS MARCOUSSIS PORTRÄT. 1912

Zweites Stadium des Kubismus. Vielheit der Standpunkte. Volumen von der Fläche beherrscht. Beschreibung in Fragmenten.

Abb. 26 LOUIS MARCOUSSIS VULKANISCHES. 1914

Zweites Stadium des Kubismus. Das gleiche wie in der vorhergehenden Abbildung. Die Fläche drängt dazu, führend in der Gestaltung zu werden. Die Beschreibung konzentriert sich.

Abb 27. LOUIS MARCOUSSIS STILLEBEN. 1926

Drittes Stadium des Kubismus. Konzentrierung der beschreibenden Bildelemente, zurückgeführt auf ein Schema ihrer geometrischen Ausdehnung. Ein Rhythmus versucht, ihre jeweiligen Teilelemente zu verbinden. Die verschiedenen Oberflächen bringen durch ihre stofflichen Gegensätze Bewegung in die statische Komposition.

Abb. 28 JEAN METZINGER LANDSCHAFT. 1911

Erstes und zweites Stadium des Kubismus. Dieses 1911 entstandene Bild ist eins der schönsten jener Epoche. Gibt nicht nur Versprechungen, sondern schon Erfüllung. Wenn auch die Idee des Volumen vom Maler noch übernommen, die einende und zentralisierende Perspektive zunächst noch berücksichtigt wird, so muß man doch zugeben, daß diese Begriffe bereits anfangen, an Bedeutung zu verlieren durch die Bedeutsamkeit neuer Ziele. Auf dieser Leinwand spürt man die Vielheit perspektivischer Standpunkte, die Herrschaft der Fläche, ihre Fähigkeit, dynamisches Leben durch Verschiebung und Drehung zu gewinnen, die rhythmische Verbindung und bereits die Konzentration der Gestaltung innerhalb der Bildgrenzen. Der Farbauftrag im einzelnen schafft einen Gesamteindruck von farbigen Graus.

Zweites Stadium des Kubismus. Die gleichen Bemerkungen wie für das vorangehende Gemälde. Welche geistige Umwälzung in dieser Vernichtung der renais n cistisc' e schr !

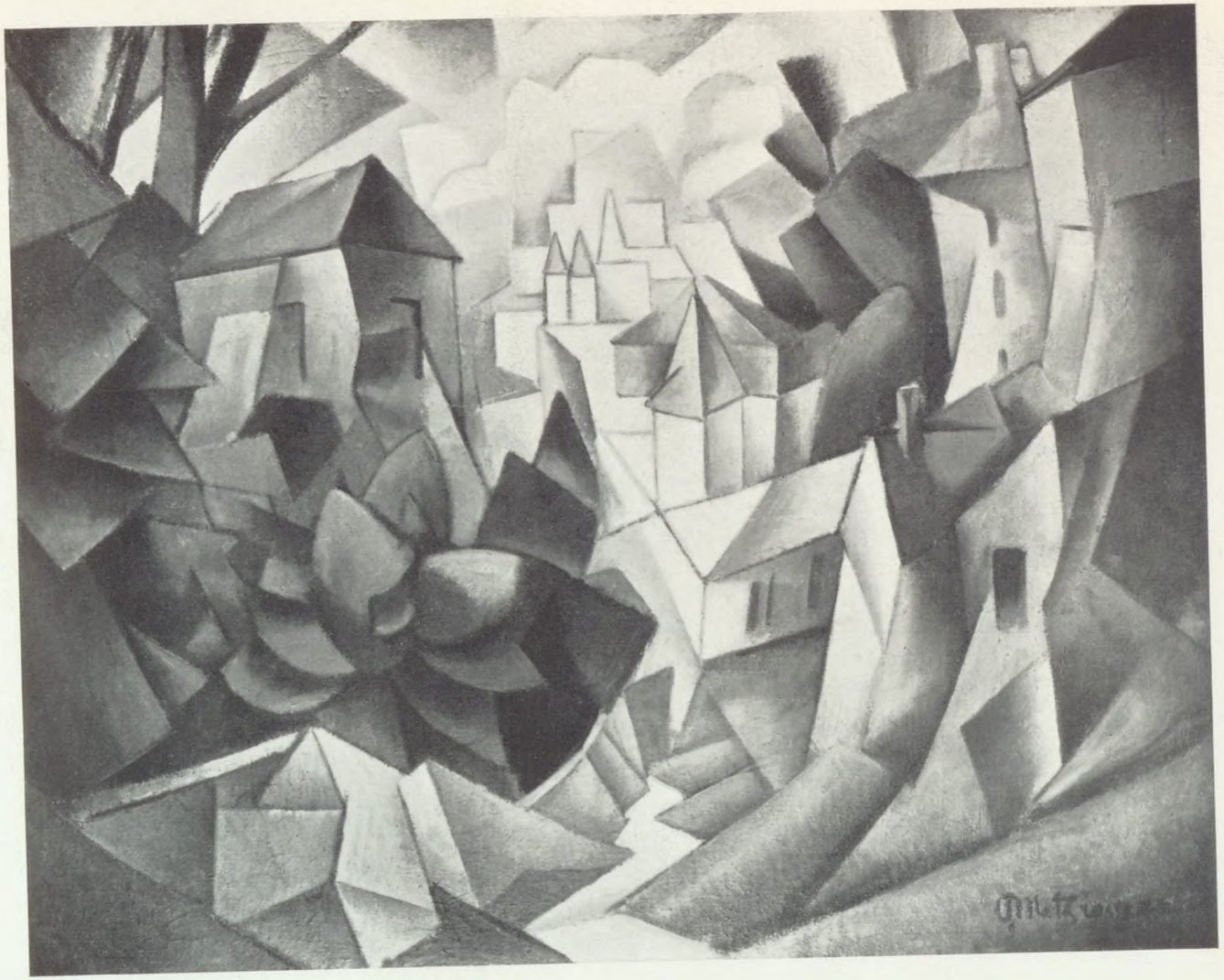


Abb. 29 JEAN METZINGER LANDSCHAFT. 1912

Abb. 30 JEAN METZINGER STILLEBEN. 1917

Drittes Stadium des Kubismus. Die Erschütterun[illegible]eruhigt sich. Das Volumen ist mit der naiven Beschreibung verschwunden. Mit der erneuerten Geisteshaltung steigt eine neue Ordnung empor. Die Fläche gewinnt aus sich selbst Leben, ihrer Natur entsprechend. In die Erscheinung tritt die zeitliche Form, kreisend, geschlossen, aus der Verschiebung entstanden — gestalterische Lösung der geometrischen formfeindlichen Perspektive — und aus der Drehung — gestalterische Lösung aus den Prinzipien des kompositionellen Aufbaus — in ihren sinnlichen Phasen zusammengehalten durch einen geistigen Rhythmus.

Erstes und zweites Stadium des Kubismus. Picasso ist vor diesem Zeitpunkt durch das Stadium des reinen Volumen hindurchgegangen. Auch hier noch ein Festhalten an der Idee des schematisierten Volumen, das neben anderen Zielen besteht; daher gleichzeitig die Vielheit der Standpunkte und die überragende Bedeutung der Fläche. Die Buchstaben bedeuten nach meinem Dafürhalten die Einführung eines Elements größter Kühnheit und geringster Intellektualität in das renaissancistische Gemälde. Sie erneuern die einfache und unmittelbare Technik des Wandmalers, des Schriftmalers, des dekorativen Handwerkers, im Gegensatz zur komplizierten und äußerlichen Mache des Künstlers.

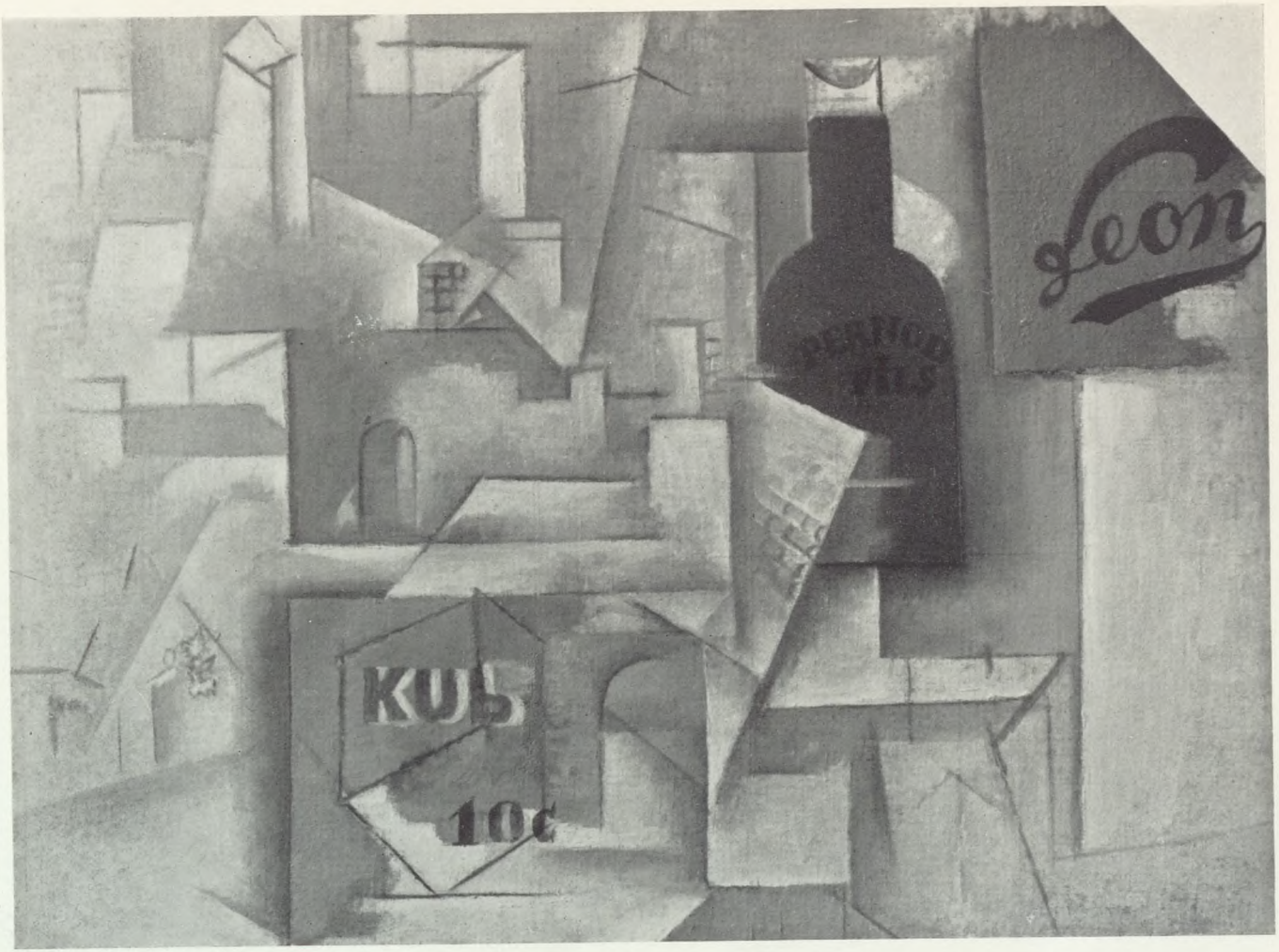


Abb. 31 PABLO PICASSO ANSICHT VON AVIGNON. 1913

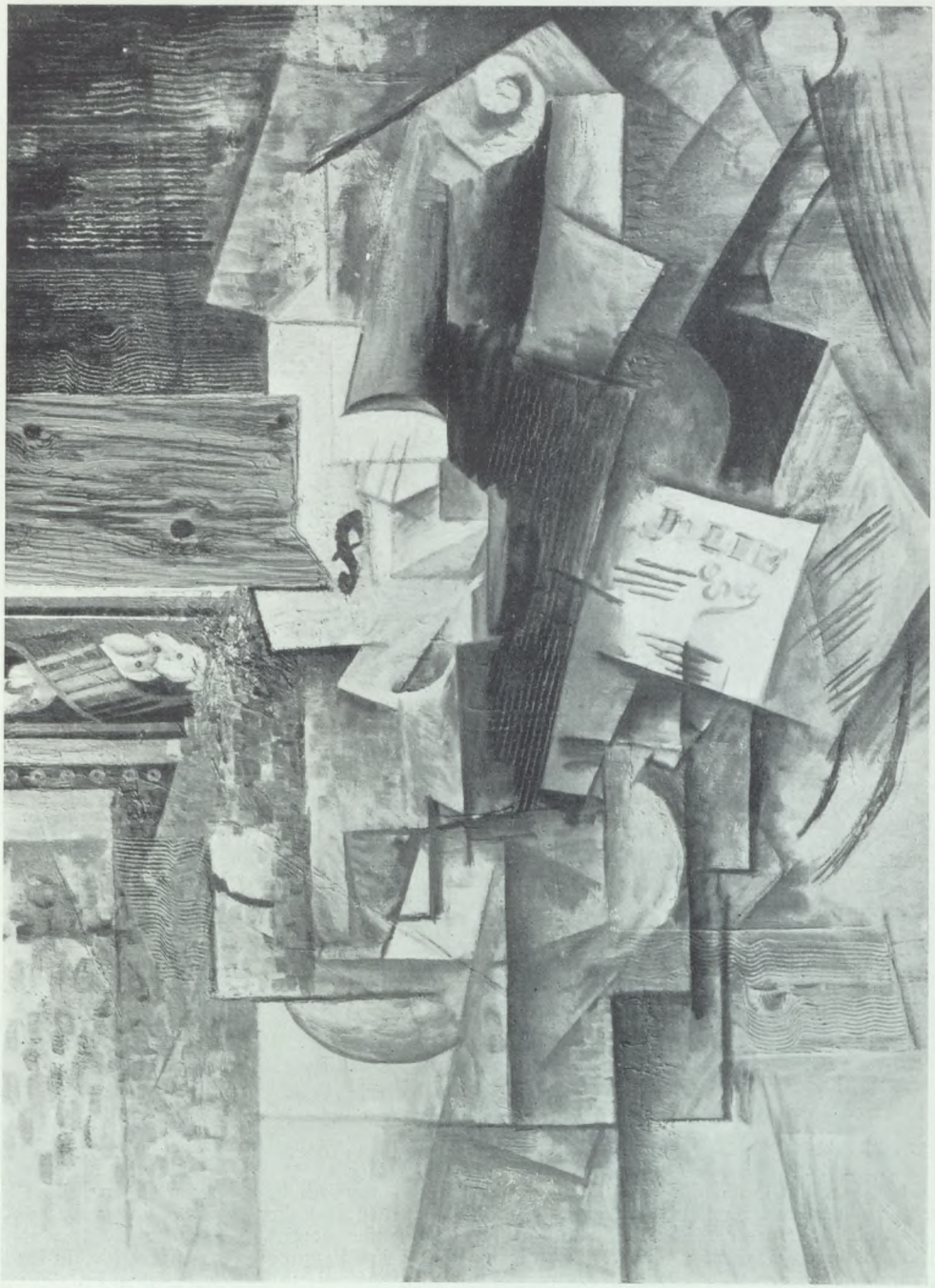


Abb. 32 PABLO PICASSO GEIGE. 1913

Zweites Stadium des Kubismus, das in diesem Beispiel in größerer Reinheit zum Ausdruck kommt. Das Volumen vollkommen verschwunden. Das Beschreibende nur Aufzählung geometrischer Ausdehnungen. Die Richtungen der vom Maler gewählten Bildelemente folgen den natürlichen Richtungen der Fläche. Die stoffliche Vielheit unterstreicht mehr und mehr die Technik des Wandmalers: ein Wandgemälde mit der besonderen Eigenart und Permanenz seiner Mittel im Gegensatz zur Staffeleimalerei, deren Prinzipien nicht erschüttert werden, wenn der landläufige Begriff der Beschreibung so erstaunliche Vorstöße in das Bereich einer privaten Metaphysik macht. Die Kühnheit liegt hier mehr in diesen handwerklichen Entlehnungen, diesen Attributen der Werkstatt, die die Wohlanständigkeit des künstlerischen Gemäldes verletzen, als in der anekdotischen Unverständlichkeit des Gegenstandes.

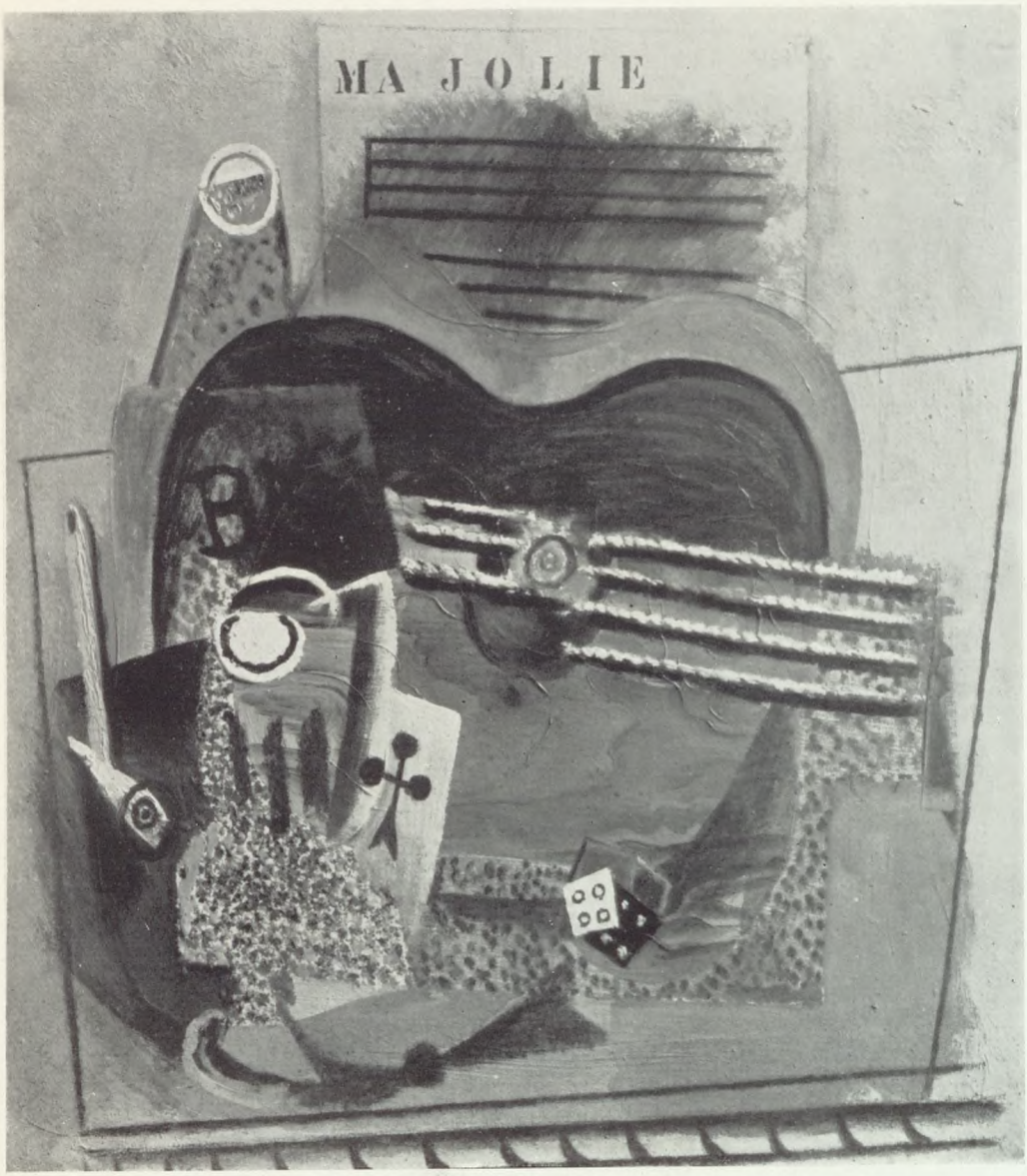


Abb. 33 PABLO PICASSO STILLEBEN. 1914

Drittes Stadium des Kubismus. Die gestalterische Glaubwürdigkeit der vertikalen Fläche noch größer. Die Gestaltung dadurch einfacher, reiner, ausdrucksstärker. — Zwar von außergewöhnlichem Instinkt, ist Picasso doch von geringerer Logik des Gewissens und der Weisheit als Gris und Metzinger. Daher sein unwiderstehlicher Reiz, seine besondere Anziehung für ein ins Herkömmliche vernarrtes Publikum, das dem Kunstmaler gern diese handwerklichen Entgleisungen verzeiht. Aufgewachsen in der Liebe und Hochachtung für die alten Meister und die Museen. Beweise hierfür in seinem gesamten so bedeutsamen Werk. Daher wohl die Zweiteilung seines Schaffens: beschreibende Malerei (bis zu gewissem Grade Ergebnis seiner ersten Ausbildung) und frei erfundene, gestaltende (Ausfluß seines eigenen Temperaments). Aber sein individueller Fall läßt ihm keine Ruhe. Bei Gris und Metzinger mehr Neuentdeckungen. Ihr Einfluß, ihre Geschicklichkeit geringer, ihre strahlende Kraft, selbst in schwächeren Werken, größer als bei Picasso. Die Zukunft, unbelastet durch die heutigen Irrtümer, wird es beweisen; von ihnen werden die jungen Maler lernen.

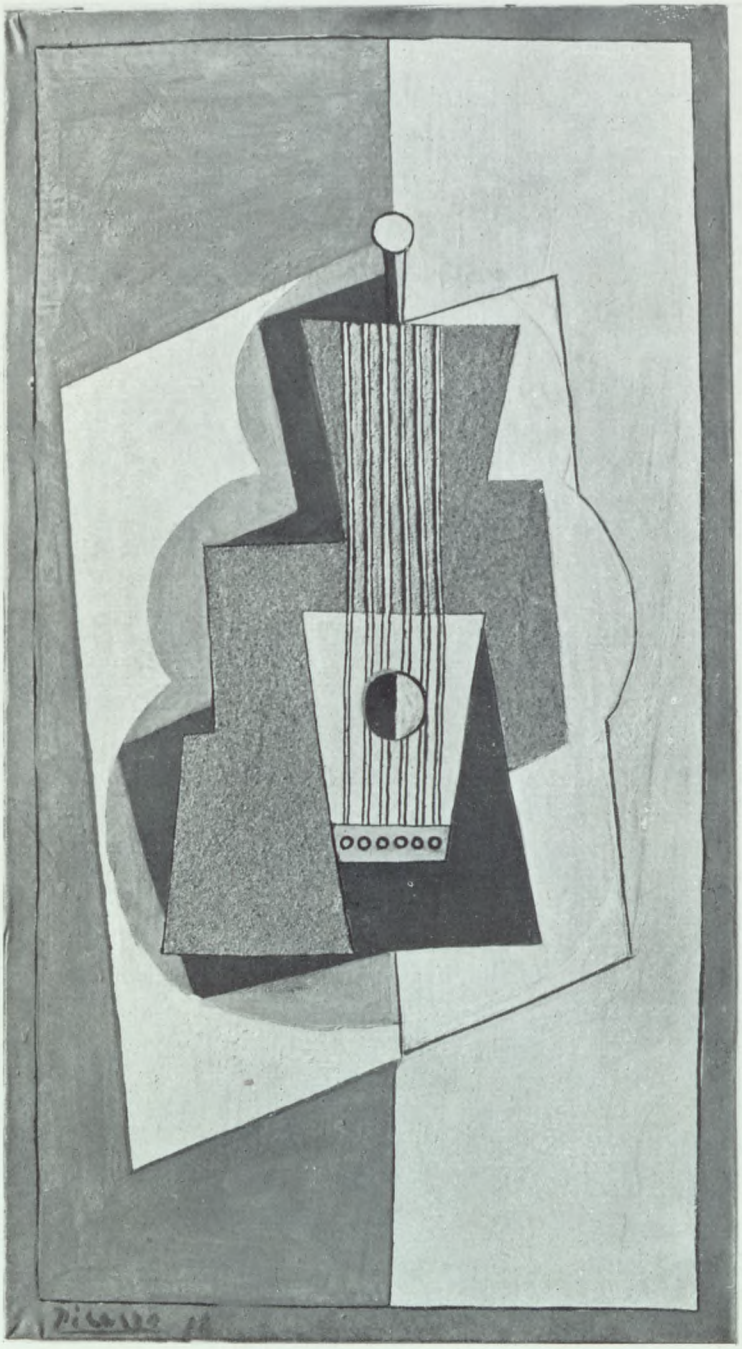


Abb. 34 PABLO PICASSO STILLEBEN (MUSIK). 1920

Drittes Stadium des Kubismus. Größere Reinheit und Klarheit. Das gestalterische Leben der Fläche wäre seiner Realisierung nahe, wenn der handwerkliche Maler endgültig über den „Künstler" siegte.

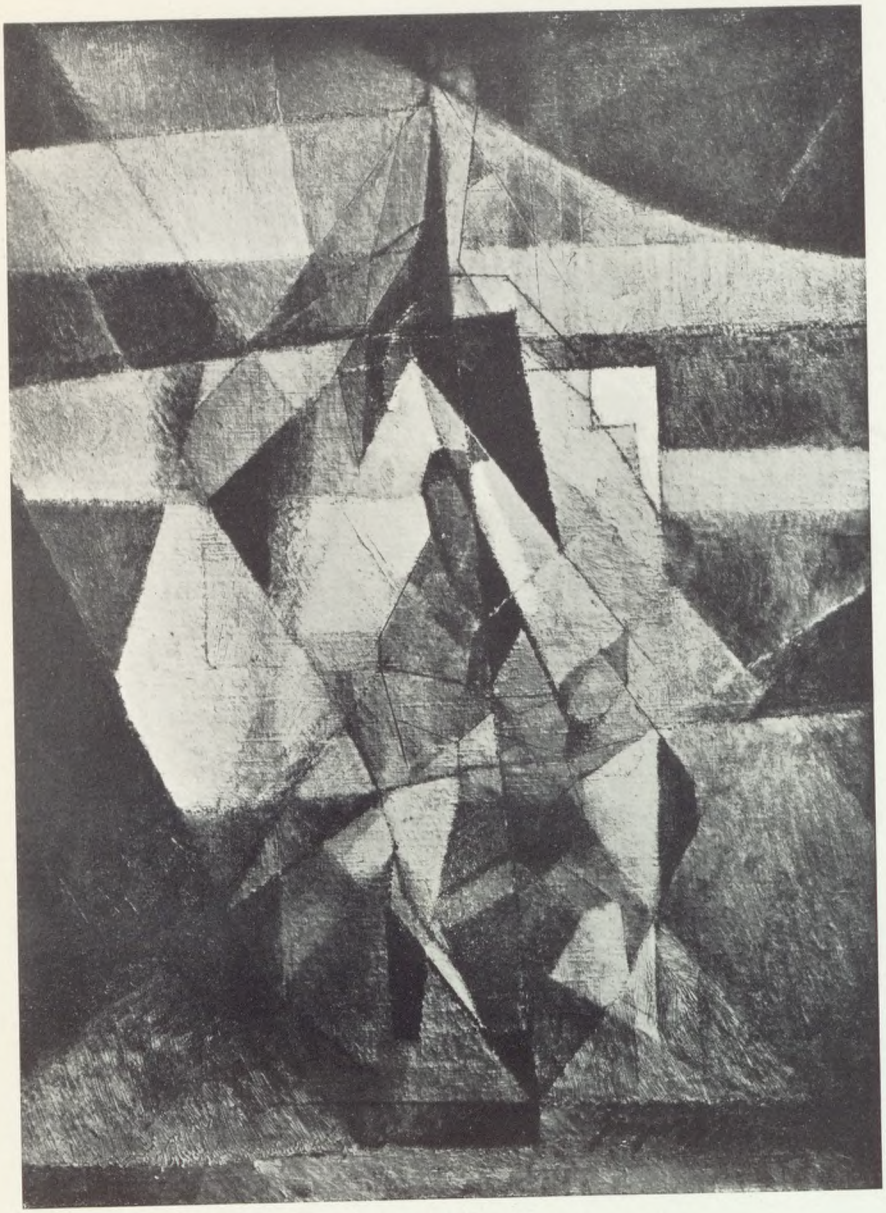


Abb. 35 JACQUES VILLON SEILTÄNZER. 1913

Zweites Stadium des Kubismus. Flächigkeit, Vielheit der perspektivischen Standpunkte.

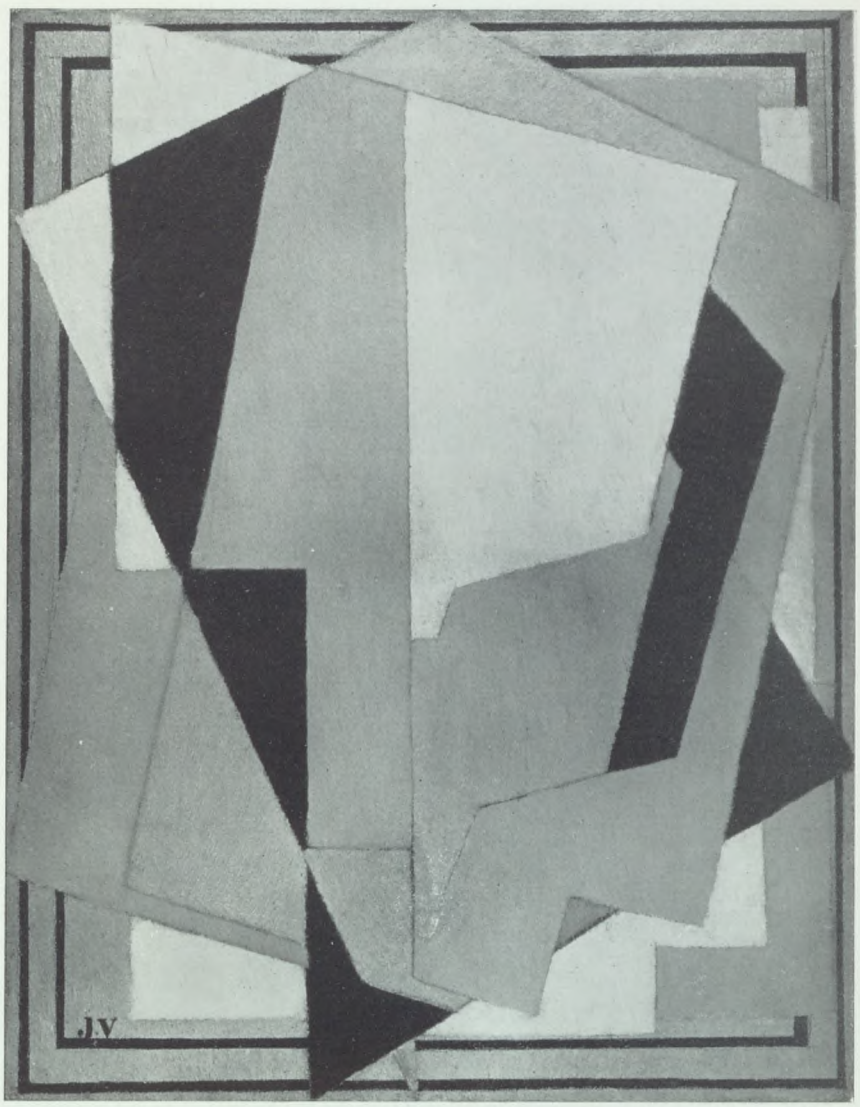


Abb. 36 JACQUES VILLON GEMÄLDE. 1921

Drittes Stadium des Kubismus. Schema der neuen, von der Zeit beherrschten gestalterischen Konzeption. Die Fläche ist durch Verschiebung und Drehung beweglich geworden.

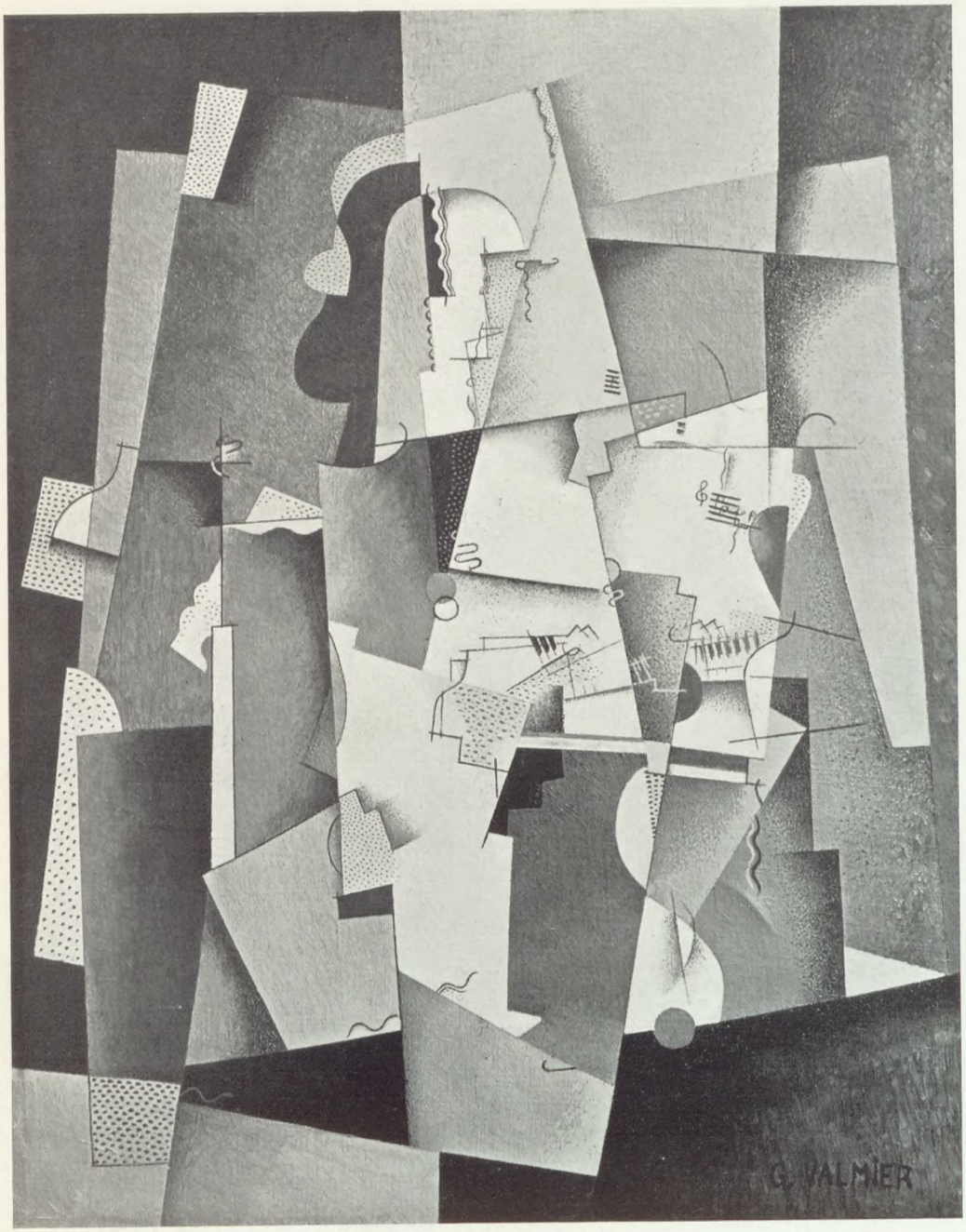


Abb. 37 GEORGES VALMIER FIGUR AM FLÜGEL. 1920

Drittes Stadium des Kubismus. Das Bild ist eine Funktion der Fläche.

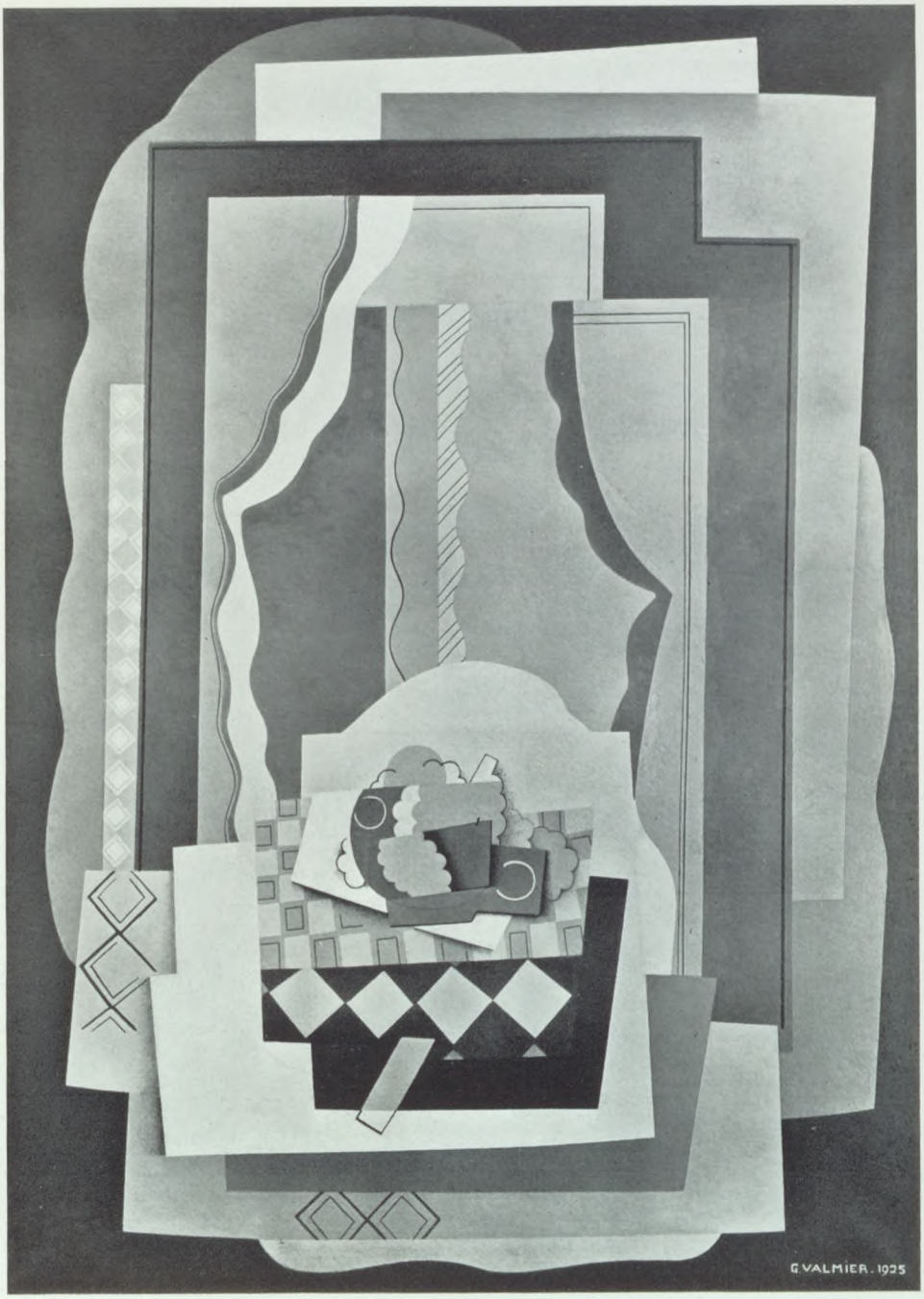


Abb. 38 GEORGES VALMIER STILLEBEN AM FENSTER. 1925

Drittes Stadium des Kubismus. Rhythmische und gestalterische Organisation, entsprechend der Natur der Fläche.

Abb. 39 MARCELLE CAHN STILLEBEN, 1925

Drittes Stadium des Kubismus. Die Bedeutung der Fläche ist anerkannt: demgegenüber wird die Idee des Volumen aufgelöst und hebt durch eine Andeutung von Modellierung den Gegensatz zur Beschreibung hervor. Die Fläche bewegt sich nur durch Verschiebung.

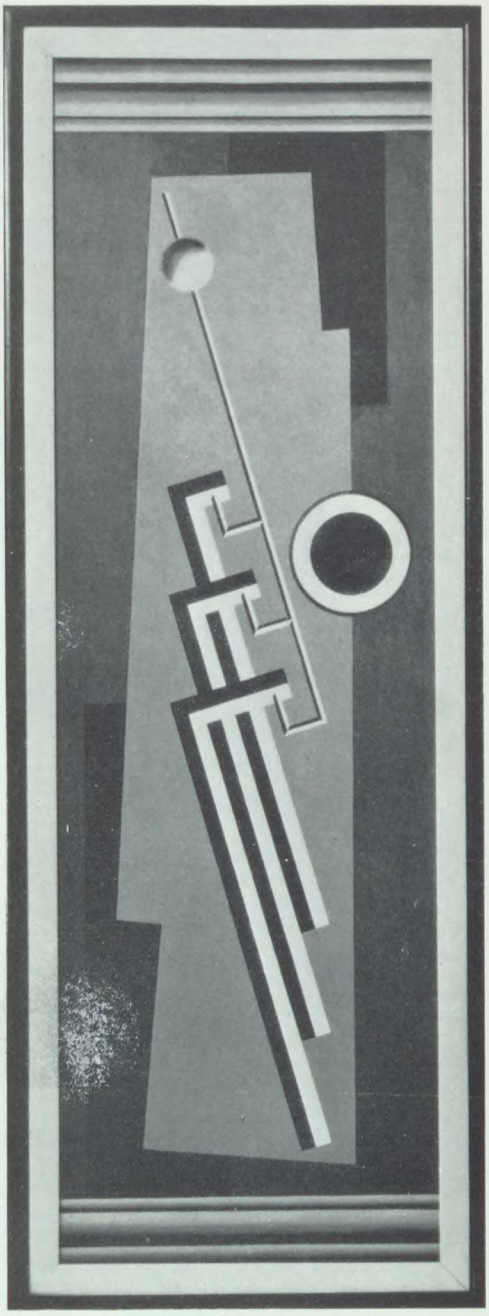


Abb. 40 OTTO CARLSUND WANDMALEREI. 1925

Drittes Stadium des Kubismus. Die gleichen Bemerkungen wie für Abb. 39; Streben nach flächiger Gestaltung; die Betonung der Modellierung schwächt die rhythmische Realisierung ab, weil die Tiefe gerade dadurch wieder zustande kommt.

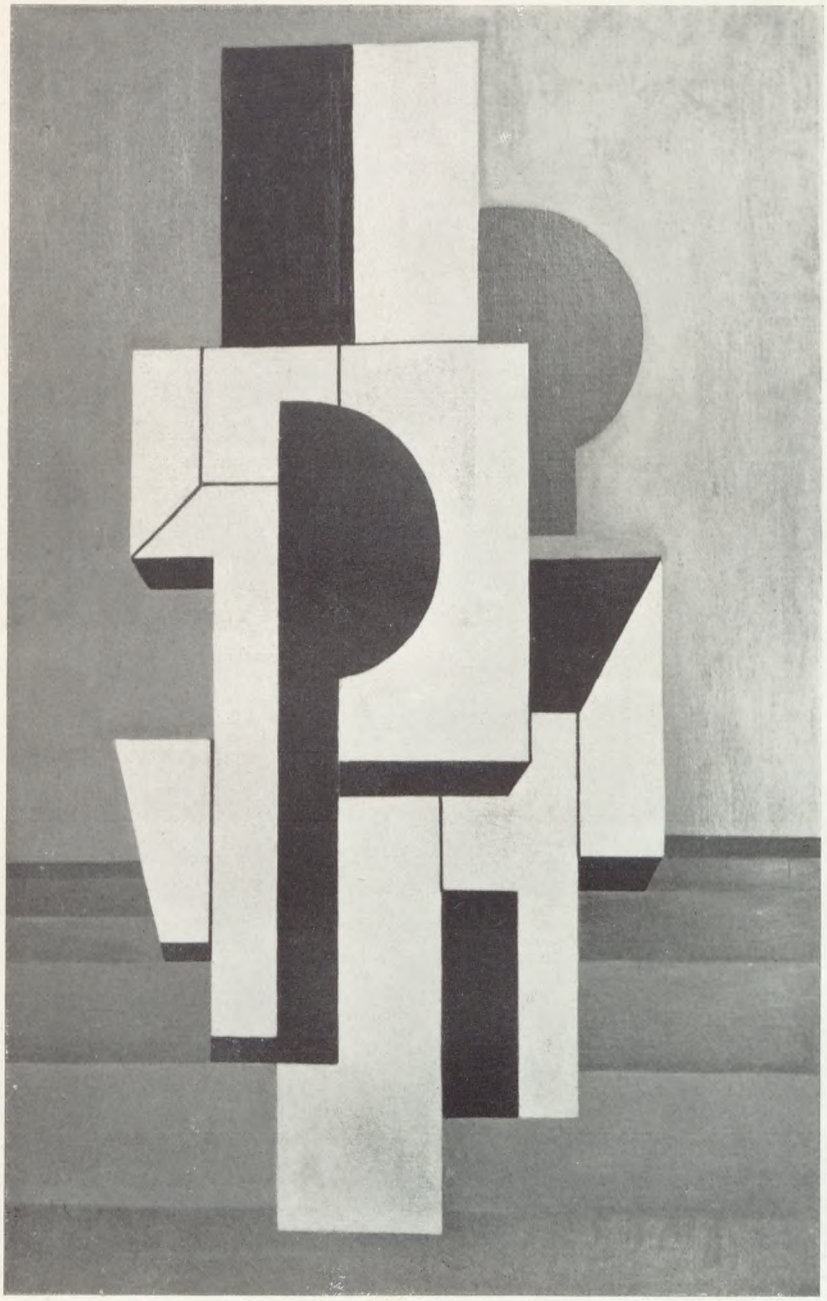


Abb. 41 FRANCISKA CLAUSEN KOMPOSITION. 1925

Drittes Stadium des Kubismus. Das gleiche wie vorher. Die Fläche in Bewegung durch Verschiebung.

Drittes Stadium des Kubismus. Die Fläche wird anerkannt. Die Idee der Beschreibung noch vorhanden, aber nur als schematische Darstellung der analysierten äußeren Ansichten. Daher die Tatsache der Gestaltung schon spürbar. Intuitive Anwendung der beiden Voraussetzungen für die bewegliche Form: Verschiebung und Drehung.

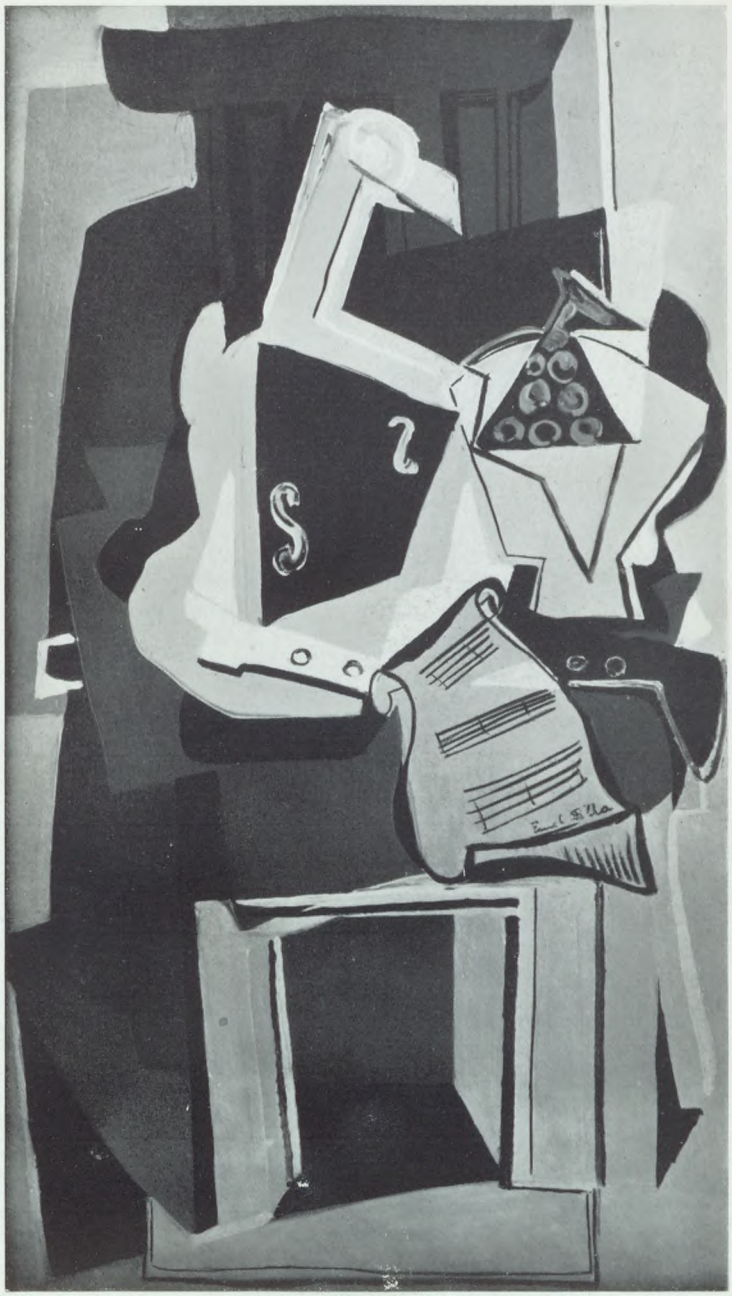


Abb. 42 EMIL FILLA S[illegible]. 1925

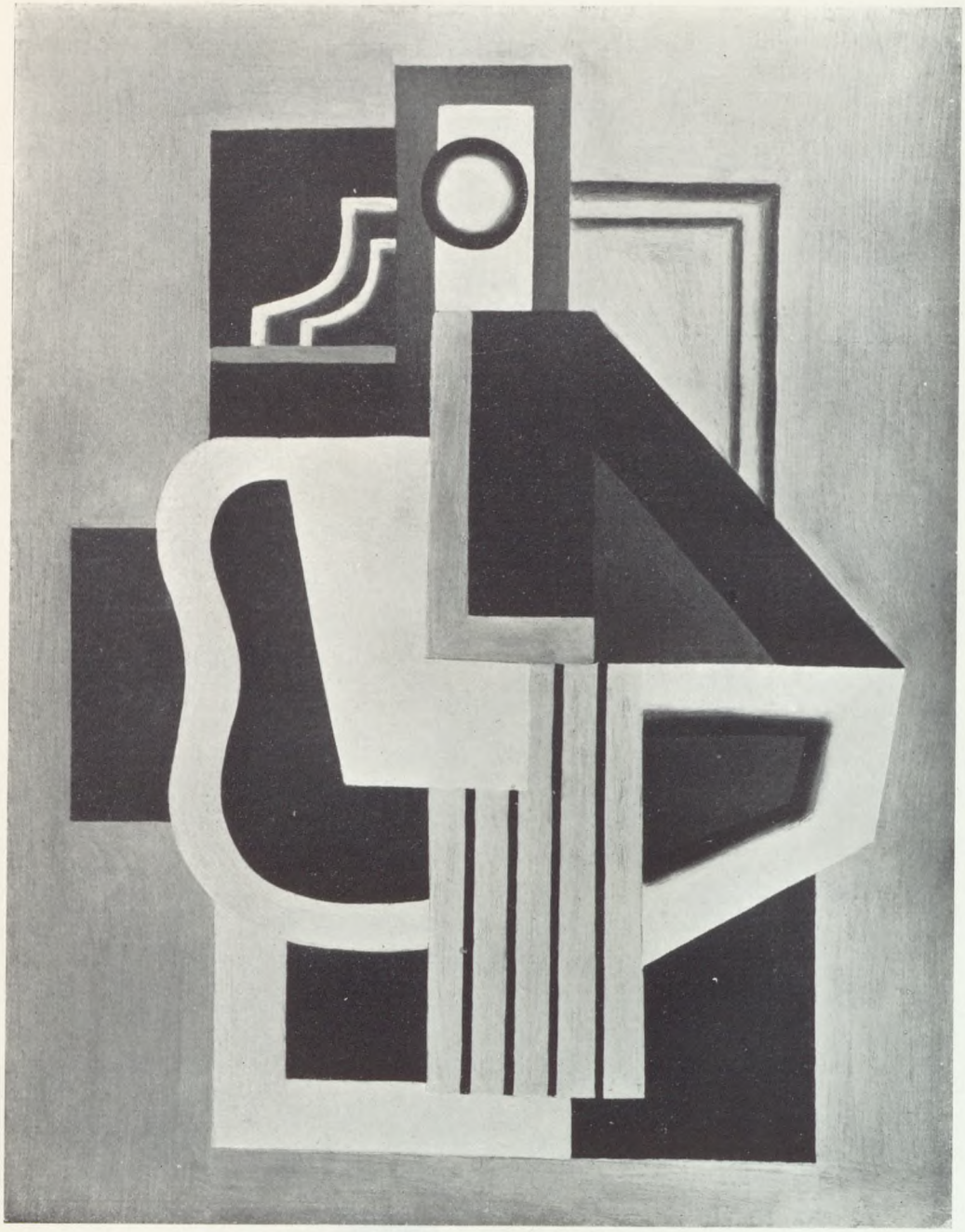


Abb. 43 FLORENCE HENRY KOMPOSITION. 1926

Drittes Stadium des Kubismus. Hier ist die Flächenorganisation klarer als bei Abb. 42. Ein Rhythmus entsteht, entsprechend der Verschiebung der Fläche.

Abb. 44 E. HONE KOMPOSITION IN ZWEI GRUNDFORMEN. 1925

Drittes Stadium des Kubismus. Architektonisch gestaltete Organisation: der großen Wandmalerei entgegen; wenn auch noch auf der individuellen Stufe, so doch mit dem Versprechen monumentalen Wachstums. Ein Blumenfeld ist nur eine Vervielfältigung von Blumen, die alle gleichgeordnet sind, ein Baum ist nicht ein vergrößertes Blatt. Die Monumentalmalerei ist nicht ein ins Maßlose gesteigertes Element, sondern eine Vervielfältigung von normalerweise zusammengehörigen Elementen. Hier Bewegung der Fläche durch Verschiebung und Drehung.

Abb. 45 M. JELLETT KOMPOSITION IN DREI GRUNDFORMEN. 1925

Drittes Stadium des Kubismus. Hier gilt das gleiche wie für Abb. 44.

Abb. 46 Y. POSNANSKY KOMPOSITION IN ZWEI GRUNDFORMEN. 1925

Drittes Stadium des Kubismus. Das gleiche wie im vorangehenden Beispiel.

Abb. 47 ROBERT POUYAUD GEMÄLDE. 1926

Drittes Stadium des Kubismus. Organismus rhythmischer Gestaltung auf Grund von Verschiebung und Drehung der Fläche.

ORSZ. SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR

II.

KUBISMUS
EIN NEUES FORMGEWISSEN
Versuch einer Verallgemeinerung

KÜRZUNG IM EINVERSTÄNDNIS MIT DEM
VERFASSER VON EULEIN GROHMANN

Die Texte mit schmaler Satzbreite sind Auszüge, die Punkte (●) bedeuten die Stellen, an denen im Urtext gekürzt wurde

I.

Der Kubismus ist die Rückwirkung eines Prozesses, der sich in der gesamten Natur des Menschengeschlechts vollzieht; die Umwandlung in der Malerei unterliegt denselben Ursachen wie alle Tatsachen der gegenwärtigen Krise.

Die gegenwärtige Krise ist formaler Natur und hat ihren Grund in einer mangelhaften Gestaltung.
Entwicklung ist das gestalterische Phänomen in seinen verschiedenen Intensitäten. Jeder Vorgang ist eine formale Funktion. Der menschliche Organismus in seiner Vereinzelung oder in seiner Gesamtheit ist nichts anderes als Kraft zur Form. Gestaltbarkeit ist die ausschließliche Tendenz des Seienden, im Raum sich zu verwirklichen. Dieses Gesetz ist geradezu die Voraussetzung für das, was wir Leben nennen. Der Raum ist nur da infolge der unerbittlichen Auswirkung dieses Gesetzes.
Ein Grundirrtum ist, daß man diese gestalterische Tatsache (fait plastique) nicht klar erkannt hat, daß man sie nur an einem bestimmten Punkt ihrer Realisierung festgestellt und die früheren Stadien ihrer Wirksamkeit übersehen hat; daraus ist eine Verkennung der universalen Harmonie entstanden und als Folge davon ein Widerspruch in der Art, ihre vielfältigen Werte zu begreifen. ●

Wir wollen ein Beispiel wählen, das eine Einheit von formalen Elementen mit verschiedenen Bestimmungsgrößen (coefficient) darstellt, deren Wechselwirkung jedoch in keiner Weise das biologische Gleichgewicht stört: der Zusammenhang beruht hier in einer dauernden, lückenlosen Entwicklung. Dieses Beispiel ist der Aufbau der Geometrie. Die Geometrie ist begründet auf einer einfachen Erfindung des Geistes, einer Abstraktion, dem Punkt. Wenn dieser Punkt sich bewegt, wird er zur Linie, der ersten Realität: wenn diese sich in irgendeiner Richtung bewegt, entsteht eine andere Realität, die Fläche: diese endlich schafft den Körper, eine neue Realität, allein durch die Tatsache, daß sie sich in gleicher Weise bewegt und so durch Lageveränderung den Raum erobert.

Punkt, Linie, Fläche, Körper, dies ist der regelmäßige und gleichgeordnete Aufbau räumlicher Realität, mit andern Worten, die theoretische und vollständige Reihenfolge der gestalterischen Tatsachen des Lebens. So kommt die gleiche Bezeichnung: gestalterische Tatsache jedem der Begriffe dieser Reihe zu, trotz der Verschiedenheiten im Zusammenhang des Lebens, die durch eine dem betreffenden Grad der Entwicklung entsprechende Bestimmungsgröße zum Ausdruck kommen können.
Wir dürfen infolgedessen diesen allmählichen formalen Aufbau keinesfalls anders als geometrisch definieren, noch dürfen wir nur ein Einzelphänomen dieser oder jener Bestimmungsgröße als gestalterische Tatsache auffassen. ●
Jede formale Tatsache, vom Punkt bis zum Körper, ist von einer fest abgegrenzten Natur, die sie bedingt und über die sie nicht hinausgehen kann, ohne damit sich selbst aufzugeben. So wird in der Tat der Punkt zur Linie, indem er Richtung oder Ausdehnung annimmt: das Abstrakte wird zum Konkreten, der Punkt ermöglicht durch Selbstzerstörung die Entstehung der Linie. Wenn wir diesen Prozeß bei jeder Etappe der Raumergreifung beobachten, so stellen wir fest, daß die Linie aufhört zu sein, um Fläche zu werden, und daß die Fläche ihre Natur aufgibt, um in der neuen Natur des Körpers wiederzuerstehen; die Linie, die erste Realerscheinung im Raume, hat sich vorgeschoben zu den zwei Dimensionen der Fläche, und diese wieder zu der Dreidimensionalität des Körpers. Damit ergibt sich eine fortgesetzte einfache Entwicklung und ein vollkommenes Gleichgewicht, 0, 1, 2, 3.
So sieht das Leben im Raume geometrisch ausgedrückt aus, dies sind seine verschiedenen Ansichten, wie sie durch die Dimensionen geregelt werden. Das Gesetz, dem die Tatsache des Schaffens untersteht, wird also ausdrücklich bestimmt durch Richtungen und Verschiebungen. Weil man sich dem Zwange dieses Gesetzes nicht genügend gebeugt hat, das nicht einfach der Willkür des Menschen ausgeliefert werden kann; ● weil man die biologische Notwendigkeit einer Erneuerung der erworbenen Formen nicht erkannt hat: daher die Entstehung der Krise, daher ihre Tragweite. Wir werden sie von verschiedenen Seiten her beleuchten, um nachdrücklich die außerordentliche Bedeutung dieser Tatsache der Gestaltung zu beweisen und um zu zeigen, wie bedenklich es ist, achtlos daran vorbeizugehen.

●

Punkt, Linie, Fläche, Körper sind theoretische Orientierungspunkte; alle Gestaltungen gehen von ihnen aus, aber im täglichen Leben kommen sie nicht in

dieser Reinheit vor: sie streben danach, nähern sich ihnen, sind durch das eine oder andere Element bedingt, sind verschwommen, dunkel, sichtbar, fühlbar, flüchtig, beständig, geben alle Anschauungsformen und alle Unterschiedlichkeiten wieder.
Verlassen wir die rein geometrische Basis, so können wir den gleichen gestalterischen Ablauf auf einem ausschließlich menschlichen Gebiet beobachten, wo genügend Freiheit herrscht, daß das lebendige Schaffen bis zur höchsten Vollendung der Raumerfassung gelangen kann. So kommen auf diesem Gebiete die verschiedenen Äußerungsformen der sogenannten schönen Künste wieder zu einer Bedeutung, die ihnen fast gänzlich verlorengegangen war: der Tanz, die Musik, die Dichtung, die Malerei, die Plastik und die Baukunst.

●

Das Postulat des abstrakten Punktes für den Aufbau der Geometrie, das Postulat der Null für den Aufbau der Arithmetik unterscheidet sich im Grunde nicht von dem Postulat eines göttlichen Willens für den Aufbau der Welt. In gleicher Weise ist der Gestaltungswille des Menschen ein Postulat für alle Erscheinungsformen des menschlichen Lebens.

Wir können jetzt vervollständigen, was wir über die Tatsache der Entwicklung gesagt haben. Jeder Vorgang ist eine formale Funktion. Wir wissen, daß die formale Funktion in das Gebiet der Geometrie gehört und daß dieser Vorgang nur stattfinden kann, wenn andrerseits der Wunsch nach Realisierung in einer anderen Wesenheit hervorgerufen wird, in der Zahl, der Arithmetik. Es wird also klar, daß Gestalten heißt, das Energetische, das unendlich verläuft, in der Zeit festhalten, Arithmetisches in Geometrisches verwandeln. Hier liegt das ganze Geheimnis des Schaffens, und man findet es stetig und überall wieder. ●
Kehren wir in das Gebiet der schönen Künste zurück, wo das gestalterische Schaffen sich unter Verantwortlichkeit des Menschen in den günstigsten Bedingungen darstellt, wo es scheinbar am absolutesten ist. Wie erkennt man hier die Maße des Räumlichen? Wie läßt sich hier die Zahl fassen?
Immer gemäß dem Gesetz der Richtung und der Lageveränderung. Das Individuum ist gleichzeitig der Wille der Zahl und das Vermögen der Geometrie. Gewissermaßen also das Äquivalent des Punktes. Richtung und Lageveränderung werden real durch die einfache Tatsache seiner Fortbewegung. Diese erste gestalterische Kundgebung menschlicher Ordnung ist der Tanz. Er hat die Realität der Linie, ist gleichzeitig richtunggebend und ordnend. Das menschliche

Wesen realisiert sich konkret, indem es noch einmal und durch sich selbst unter eigener Kontrolle im Raume entsteht. Man erkennt jetzt die Bedeutsamkeit dieses Vorganges, und man begreift, warum er heilig ist im Ursprung der religiösen Übungen. ●

Der Tanz ist heute noch eine theoretische Rhythmisierung der Zahl im Räumlichen bei Gruppen von Menschen, die eine andere Entwicklung gehabt haben als wir und die sich die Fähigkeit bewahrt haben, ihre Übungen bis ins letzte dem Elementaren und Wesentlichen anzupassen; so verhüllen sie ihre Körper, um die Erinnerung daran auszulöschen, oder verwandeln sie durch Schminken, um dadurch den gestalterischen Vorgang zu unterstreichen.

Im Zusammenhang mit dieser wortlosen gestalterischen Tatsache offenbart sich bald, wenn auch nicht eine neue Gestaltung des Raumes, wohl aber eine neue Äußerungsmöglichkeit der Linie: der Klang. Wenn der Tanz seine Bewegung beschleunigt, erzeugt er die Onomatopoe. Diese entsteht wie ein natürliches Geräusch, mehr arithmetisch als geometrisch, sie gibt den Eindruck von wenigen Schwingungen innerhalb einer Zeitdauer, die dadurch um so erregender erscheint; sie ist eine geometrische Form, etwas höher als die des Tanzes, durch einen anderen Sinn, das Ohr, vernehmbar. ● Tanz und Onomatopoe sind die beiden Äußerungsformen der Linie — Ausgangsstelle ist der Punkt, alias Wille des Subjekts — wobei die eine gewissermaßen das Auge befriedigt, die andere das Ohr zum Hören erweckt.

Diese beiden gestalterischen Vorgänge geben den Sinnesorganen, auf die sie wirken, nur eine vorübergehende und unzureichende Anregung. Die im Augenblick entstandene gestalterische Assoziation löst sich wieder, und das Räumliche fällt zurück in Formlosigkeit und Schweigen. ● Um so lange wie möglich die Assoziation aufrechtzuerhalten, wird der Mensch bestrebt sein, noch andere Gestaltungen zu schaffen.

Auf den linearen Grundlagen des Tanzes beruht auch die Entstehung der Sprachen, der Schrift und des graphischen Zeichnens.

Indem sich der Mensch weiterhin stützt auf die formalen Tatsachen der äußeren Umgebung, wird er allmählich, seines Daseins im Raume bewußt geworden, einen formalen Zustand erkennen jenseits desjenigen der Linie, gekennzeichnet durch die Verlagerung des linearen Gestaltungssystems in den Raum. Dieser Grad der Gestaltung, der zum Begriff der Fläche führt, verbindet somit zwei Richtungen, die die lineare Formgebung mit sich selbst multiplizieren, in einem neuen

Sinne und füllt eine neue Dimension ganz neuartig aus durch Eroberung eines vollkommeneren formalen Gebietes. Diese zweite Gestaltungsrealität findet als menschliche Ordnung ihre Weihe in der Malerei. Wenn so der Mensch durch Farbe oder Valeur stufenweise und nach anerkannten Maßstäben die Wiederkehr des flächigen Gestaltungssystems auf der ursprünglich gegebenen Flächenausdehnung zum Ausdruck bringt, ermöglicht er seinem Auge, bewußt von einem neuen Zustand der äußeren Umgebung Besitz zu ergreifen. Diesen macht er sich nicht mehr auf flüchtige Art zu eigen wie beim Tanz, wo die Bindung gelöst wird, kaum daß sie hergestellt war, noch auch auf beschreibende Weise wie in der Fixierung der Schrift, sondern durch ein bleibendes Phänomen voller Realität, Eindringlichkeit und Leben. So ist der Raum auf neue Art eingefangen durch die Tatsache, daß der Zahlenwille wiederum seine geometrische Latenz zur Realisierung getrieben hat.

Die Herrschaft dieses Zahlenwillens über den geometrischen Raum wird hier nicht haltmachen, sie wird suchen sich noch weiter auszudehnen. Die Raumergreifung wird umfassender werden, die realisierte Fläche wird neue Horizonte erschließen, das Gesetz der Richtung und Lageveränderung wird auf die gesamte Fläche Anwendung finden und der Intellekt des Menschen einen höheren Formzustand erfassen können, den des Körpers. Die vorher existierenden formalen Tatsachen werden ihre Erklärung, die Ursachen ihrer fühlbaren Dimensionen werden ihre Bestätigung finden, und die Plastik, dieses reiche formale Phänomen, wird die Fähigkeit des Auges erweitern, wird ihm die Wahl des Standortes in der Umgebung überlassen, von dem aus die formale Gesamtwirkung zu bewerten ist, wird sogar unter gewissen Bedingungen dem Tastsinn Genüge tun. Schritt für Schritt hat so der Mensch den ursprünglichen biologischen Entstehungsweg nochmals zurückgelegt. Er hat, ausgehend von seiner besonderen Veranlagung, den willkürlichen Mechanismus der Erschaffung im Raum von vorn begonnen. Er hat seinen eigenen Zustand den allgemeinen Gesetzen unterworfen, die ihn bedingt haben. ●

Jedes System von Dimensionen, das einem verschiedenartigen formalen Zustand entspricht, bleibt trotzdem gleicher Art mit dem, aus dem es entspringt, wie mit dem, das aus ihm hervorgeht. Das in der Individualisierung Unvereinbare bekommt wieder einen Sinn in der Allgemeingültigkeit des Fortschreitens; die vielfältigen Ansichten derselben Individualisierung erhalten Berechtigung durch das gemeinsame Ziel, dem ihre Entwicklung sie zuführt. Tanz, Malerei, Plastik verketten sich untereinander wie die Ziffern eins, zwei, drei, jedes Glied eine vollkommene Individualisierung für sich, und dennoch in Einheit mit dem, das vorausgeht, und dem, das nachfolgt. Onomatopoe, Wort, Musik, Schrift –

verschiedene Ausdrucksarten der Dimension Tanz — ordnen sich dem gleichen Ziel unter innerhalb des Fortschritts der Gestaltung.

●

Aus dem Streben, im Aufbau aller Gestaltung nicht haltzumachen beim Körper, entstand die Idee der Vierdimensionalität. Sie ist im Grunde der Versuch, die Beweglichkeit der Zeit durch den Raum einzufangen. Auf dieser Problematik beruht der Streit zwischen Dynamik und Statik, zwischen Naturwissenschaft und metaphysischer Philosophie. Zeit und Raum sind weder relativ noch absolut, sie bestehen nebeneinander, durchdringen einander in allen Formen der Lebensgestaltung.

Was folgt für den Menschen jetzt, wo die Richtungen des Raumes für ihn erkennbar und durchführbar sind? Daraus Schlüsse ziehen auf die Ordnung des natürlichen Schaffens, d. h. die drei in ihren besonderen Ausdehnungen isolierten Gestaltungsordnungen zusammenfassen, sich in den Mittelpunkt des Raumes stellen, der sie vollkommen in Erscheinung treten läßt, und, kurz gesagt, als Drehpunkt dienen für alle Bildungen, die jene Ordnungen den Sinnen zugänglich machen.

Um zu diesem Resultat zu gelangen, ist nur ein Weg möglich: man wird die höchste Stufe der fortschreitenden Entwicklung einfangen müssen, die aus der Vernichtung der ihr untergeordneten hervorgegangen ist. Da drei das Ergebnis von zwei und eins ist, da sie die beiden in sich schließt, wird man drei nur zu öffnen brauchen, um eins und zwei vorzufinden. Der Mensch hat den Körper erforscht, er hat in der Tat Fläche und Linie wieder aufgefunden, er hat, freiwillig und verantwortlich, sich in den Mittelpunkt gestellt. Er hat entdeckt, daß die Architektur ● sich nie nach dem individuellen Maßstab richtet, sondern immer nach dem kollektiven, nach dem Maßstab des Schaffens in seiner absoluten Einheit. Das Schaffen hat sich in der Richtung einer dauernden Vervollkommnung bewegt, deren Eigenart in einer Umkehrung besteht, beziehentlich der Bedeutung der beiden zusammengehörigen Faktoren, der arithmetischen Zeit und des geometrischen Raumes. Tanz und Musik sind wesentlich arithmetisch, die nach Zahl und Dauer geringen geometrischen Vibrationen sind von der Zeit beherrscht, wogegen Skulptur und Architektur in hohem Maße geometrisch sind, in einer gleichen Zeit drängen sie eine viel größere Anzahl von Vibrationen zusammen, die den Sinnen kurz erscheinen. In Wirklichkeit haben sich die

unbeweglichen Größen des geometrischen Raumes nicht gewandelt; was sich verändert hat, ist das, was sie einander nähert oder voneinander entfernt, d. h. die bewegliche Zeit, deren Maß sich verschieden verteilt, je nach dem Grad der Gestaltung. Die heilige Bewegung des Anfangs, der Tanz, vollendet sich in einer heiligen formalen Komposition, der Architektur, deren Wesensart in der Aufrechterhaltung einer gestalterischen Assoziation besteht, die, hoch über der individuellen Sonderung, gerade dadurch einen Eindruck von unendlicher Dauer, also von Ewigkeit, hervorruft.

II.

Beginnt der Leser jetzt zu begreifen, wie bedeutsam diese gestalterische Tatsache ist, die das menschliche Geschlecht in den verschiedenen Zeitaltern seines Wachstums mit einem Geheimnis umgeben hat, das der Größe seines Sehnens entspricht, seiner Freude, diesen Aufbau entstehen zu sehen, seiner Enttäuschung, die Auflösung des Zusamenhanges zu erleben?
Der Sinn dessen, was man unter dem Namen „Kunstwerk" begreift, wird deutlich; er bekommt wieder Geltung in seinem ursprünglichen Werte, der entartet war durch eine so ausschließliche Anpassung an den Raum, daß die Tatsachen der Gestaltung, die ihn erfüllen, schließlich nur noch auf den engen Umkreis der Sinnenwelt eingestellt waren. Diese falsch verstandene Anpassung, die sich augenblicklich darin bekundet, daß jedes Individuum sich bemüht, das Aussehen der äußeren Formen aufzuzeigen, so wie sie ihm an seinem jeweiligen Standpunkt im Raum erscheinen, hat die wahre schöpferische Funktion in Vergessenheit geraten lassen. Es ist daraus eine Art Verzicht auf die sich immer weiter ausdehnende Raumergreifung gefolgt, ein Verzicht, der sich auch der höheren Tatsachen bemächtigt hat, die eigentlich auf Grund ihrer Bedeutung für das Allgemeine vor diesen Entgleisungen des Individuums geschützt sein sollten. Auch sie sind eingefangen in das komplizierte Netz von Standpunkten, die nie eindeutig sind, weil sie dauernd die Realität verändern; nichts endlich rechtfertigt sie mehr in ihren Ansprüchen, das Ganze zu beeinflussen, da sie unfähig sind, es in seiner grundsätzlich arithmetischen Wahrheit zu erfassen.

Tanz und Musik sind reine gestalterische Tatsachen, mit dem Ziel der Gabe; Wort und Schrift sind angewandte, mit dem Ziel der Nützlichkeit. Die Dichtung hat zu gewissen Zeiten jene Höhe der Gabe erlangt. Die heutige Dichtung wie die Malerei leiden an dem Konflikt zwischen reiner und angewandter Kunst, unterstehen dem Zwang individueller Meinung.

Der Konflikt zwischen schöpferischem Anfang und erfolgter Wirkung, die als Ausgangspunkt erscheint, wird durch die Malerei beschleunigt und verdeutlicht: sie beschleunigt ihn, sofern sie den neuen gestalterischen Zustand darstellt, den sie zu erreichen berufen ist und der aus dem Übergang von dem linearen Zustand zu dem der Fläche hervorgeht, wo die Zahl der Richtungen und der Sinn der Verschiebungen verändert erscheinen; sie verdeutlicht ihn, sofern sie kraft ihrer Eigenschaft, sich auf einmal als Ganzes den Sinnen mitzuteilen, nur eine äußere beschreibende Ansicht auszudrücken vermag. So drängt sich das, was in der Dichtung eigentlich nur verdächtig zu sein braucht, in der Malerei unmißverständlich auf. Die monotone, aber aktive Reihe von Elementen, in die Form des erzählenden Verses gebracht, wird nicht mehr zu erfassen sein, sobald dieses Erzählende auf einmal durch die Natur der ebenen Fläche wiedergegeben wird.

So trägt also die Malerei noch schwerer als die Dichtung an der entstellenden Last der als Stützpunkt dienenden äußeren Illusion, die sie dem Wort und der Sprache entliehen hat. ● Sie hat sich damit begnügt, vom Wort auszugehen, von seiner Bedeutung, und sie hat nichts getan, als es zu illustrieren. ● Dadurch ist der Fortschritt der Gestaltung gehemmt worden, man hat das Gesetz der Richtung und der Lageveränderung nicht beachtet, die Dimensionen verfälscht, Maß und Rhythmus, die die Differenzierungen der Umwelt in Einheit brachten, für überflüssig gehalten, und das Individuum hat von seinem besonderen Standpunkte aus persönliche Geschichten erzählt, oft fesselnder Art, jedoch ohne Beziehung auf das gestalterische Streben, das sich naturgemäß weiter im Raum auszudehnen sucht. ●

Die höchste Stufe der Gestaltung wird von den Dimensionen des Körpers beherrscht, hier entstehen die formalen Ansichten des Äußeren; um so genau wie möglich mit Hilfe der Malerei sein Aussehen zu benennen, zu beschreiben und auszudeuten, brauchte man nur den Gesichtseindruck, den man in der Umwelt empfing, in der Fläche weiter zu verfolgen. Der Erreichung dieses Zieles diente die Relativität der Perspektive. Die Perspektive hat, so interessant sie auch für die Kenntnis eines organischen Vorgangs sein mag, keinerlei gestalterische Glaub-

würdigkeit. Sie ist sogar formzerstörend, sie stellt die wahren Beziehungen der Gestaltungstatsachen auf den Kopf, sie verfälscht die Richtungen, sie unterdrückt Maß und Rhythmus, sie begünstigt Willkür und Unklarheit. ●

Man hat den Sinn für die Tonabstufen (valeurs) verloren. Mit Hilfe der Perspektive hat man den Mechanismus des Körpereindrucks in der Optik theoretisch zu erklären vermocht. Man hat diese schematische Demonstration des Körperlichen für ausreichend erachtet, eine gestalterische Tatsache auf ebener Fläche zu realisieren. Man hat dem Auge mit Erfolg eine Falle gestellt, aber man hat nicht mit der Unbestechlichkeit des Geistes gerechnet; der Geist konnte nicht einen Augenblick eine so offensichtliche Verdrehung, einen derartigen Angriff auf die gestalterische Wahrheit zulassen. ●

Die gleiche Ketzerei zeigt sich unter anderer Maske bei der Skulptur, der nächsthöheren Stufe auf der Leiter der Gestaltungen. Dank der Widerstandsfähigkeit ihrer Materialien, durch die sie so lange wie möglich die geometrische Assoziation wahrt, gewinnt es den Anschein, als könne die Skulptur eine gewisse gestalterische Realität bewahren, unabhängig von den Absichten des Individuums.

Aber diese Absichten haben das Charakteristische an sich, daß, sobald sie sich dem zu bearbeitenden Stoff vermählen, sie ihm einen Teil seines gestalterischen Daseins wegnehmen, jeder Schlag in den Stein vermindert dessen Dauer. Derart daß, sobald die nachahmende Idee dem formalen Träger übermittelt ist, dieser aufgehört hat zu leben, ausgelöscht ist, und an seine Stelle ist eine Aufzählung äußerlicher Realitäten getreten, mehr oder weniger umgeformt durch den außergewöhnlichen Standpunkt, den der Bildhauer gewählt hat. Im Grunde hat der gestalterische Zustand des Körpers, festgelegt durch seine drei Richtungen, nichts mit der Perspektive zu tun. Indem die Perspektive das gegebene Material in seiner absoluten Fülle jenseits seiner schau- und greifbaren Feinheiten realisiert, unterwirft sie die Skulptur den gleichen Bedingungen, nach denen sie die äußeren Tatsachen dem Auge des Betrachters anpaßt. ●

Auch die Architektur wird sich in einem solchen System der Gleichartigkeit ● der Umformung der Umwelt anpassen müssen, wird beschreibend, anekdotisch und unnütz werden. Sie wird ihre Aufgabe nur in der kalten und leblosen Kopie der gestalterischen Architekturtatsachen erkennen, die sie in dem Raume ringsumher wahrnimmt. ●

So ist also in unsrer heutigen Entwicklung ● alles dem gleichen Verzicht gefolgt, und wenn der Mensch so lange Zeit hindurch sich selbst hat täuschen können, so kann er doch andrerseits den Druck der Kräfte nicht irreführen, die beweisen, daß sie auch ohne ihn immerfort wirksam sind. Dieser Druck hat sich heute bis zu einem solchen Grade gesteigert, daß der Widerstand der

moralischen Umklammerung nicht mehr ausreicht, er durchbricht sie und erweckt die Unruhe, die ihn spürt, zu neuer Wirklichkeit.

Der mit der Herrschaft des Individuellen zusammenhängende moralische Niedergang äußert sich nicht nur in der Kunst, sondern in allen Tatsachen des menschlichen Lebens. Die Raumerfassung geschieht nicht mehr organisch, nicht gestaltend, nicht vernunftgemäß, sondern aus Nützlichkeitserwägungen, aus materieller Herrschsucht. Beispiele: Irrwege des Maschinenbaus, Krieg, industrielle und wirtschaftliche Krisen, Politik, Wissenschaft, Fortschritt ohne Überwachung durch das moralische Gewissen, hoffnungslose Experimente, aus der Verfälschung der Tatsachen herauszukommen. Wie die Perspektive das Auge täuschte, so das Wort den Geist. Heilmittel für diese Krise liegen in einer neuen Einsicht in die inneren Gesetzmäßigkeiten des Lebens, in einem neuen Kollektiv-Gewissen.

III.

Wo läßt sich schon jetzt das in der Bildung begriffene neue Gewissen erkennen? Wir kommen in das Gebiet der Kunst zurück, deren Irrwege bekannt sind, und untersuchen, ob gewisse heutige Ausdrucksformen nicht lediglich deshalb überraschend sind, weil man sie wertet eben auf Grund dieser Irrwege, die als Maßstab gelten.

Die Romantiker haben in der Dichtung den ersten Versuch gemacht, wieder zu einer schöpferischen Form zurückzukehren. Die Symbolisten setzten ihr Werk fort.

Auf dem Gebiet der Malerei trat die Unruhe am deutlichsten in Erscheinung, mit der stärksten Wirkung auf die Lethargie der Gesamtheit und ihre altersschwachen Bräuche. In der Malerei wurde der erste unwiderstehliche Angriff auf die Grundlagen des Systems spürbar. Mit dem Kubismus wurde nicht ein Wort, nicht ein leerer Begriff geschaffen, sondern eine Reihe von Tatsachen. ●

Es ist nicht unwesentlich, die Aufmerksamkeit auf den Punkt zu lenken, der am leichtesten Mißverständnisse verursachen kann: die widersprechende Haltung,

die zu einer gewissen Zeit die Männer einnehmen, welche sich zu Beginn einer Bewegung mit dem größten Talent in den Dienst der neuen Idee gestellt haben. Die immer geübte Gewohnheit, die individuelle Verantwortung maßlos zu überschätzen, bringt es mit sich, daß man die Wahrheit der Idee identifiziert mit der Realisierung durch das sie vermittelnde Individuum. Man kommt schließlich dazu, das Schicksal der Idee selbst mit dem Niedergang derer zu verwechseln, die sie während eines Zeitraumes berühmt gemacht hatten. ●
Die Beeinflussung durch ein Individuum ergibt sich daraus, daß der einzelne in einem gegebenen Zeitpunkt am besten auszudrücken vermag, was in dem latenten Zustand einer Gesamtheit, zu der er gehört, vor sich geht. Wenn das was er darstellt früher oder später geschähe, wäre dieses Einfließen in die Gesamtheit nichtig oder ohne unmittelbare Wirkung. Hieraus erklärt sich das Schicksal der Vorläufer und der Nachzügler. Sie haben noch nicht oder haben nicht mehr die Mittel, sich Gehör zu verschaffen. Daß sich individuelle Einflüsse ausbreiten, kommt daher, daß sie in einem günstigen Zeitpunkt erscheinen. Wenn sie nachlassen, so liegt das daran, daß der Boden nicht mehr dafür geeignet ist. ● Daß ein Individuum in einem gegebenen Zeitpunkt einer Idee Gestalt verliehen hat, und daß es in einem anderen alles zurückzunehmen, zu widerrufen scheint, diese Tatsache spricht noch durchaus nicht für das Verschwinden der Idee. Man darf hier noch keineswegs das Ende einer Form mit dem Aufhören der Idee verwechseln. Um genau zu gehen, darf man infolgedessen nicht einfach eine Idee verfolgen, so wie sie von einem Individuum während einer gewissen Zeit verkörpert wurde, und voreilig Schlüsse ziehen über die Anzeichen ihrer besonderen Entartungen. Ich habe oft auf diesen Irrtum hingewiesen, ohne deshalb die Bedeutung des Individualfalles in dem Wiederaufbau des Kollektivgewissens herabzusetzen; ich habe gesagt, um ein klares Bild von diesem Kubismus zu gewinnen, der sich seit seiner Entstehung wie ein lebendiger, im Wachstum begriffener Organismus verändert, dürfe man weniger die aktuelle Stellungnahme irgendeines der bahnbrechenden Maler in Betracht ziehen als vielmehr das Fortbestehen einer Geisteshaltung, die das gemeinsame Bindeglied des Anfangs war, die sich in tausend Äußerungen kundgibt, in üppigen Schöpfungen der jüngeren und gerade deshalb unbekannten Vertreter. Von dieser Seite her muß man das Fortbestehen der Idee suchen; denn eine Idee ist wie das Leben, sie ist nicht verschwunden, weil ein Individuum tot ist, sie ist irgendwo und immer in einem neuen Träger.
Nachdem dies gesagt ist, können wir jetzt die tiefe Bedeutung der aufeinanderfolgenden Stadien des Kubismus verstehen. Die Wurzeln dieses so benannten Streitfalls der Malerei liegen weit zurück, im Boden der Romantik. Uns näher

und unabhängig von Cézanne, von dessen unausgesetztem Mühen um eine Welt, deren sämtliche Gesetze erst entdeckt werden mußten, man aus leicht einleuchtenden Gründen nichts wissen wollte, haben die Impressionisten einen nicht zu leugnenden Anstoß zur Umwälzung gegeben; er offenbarte sich in einem indirekten Angriff gegen das Wesen der Form. Der unbeweglichen akademischen Gleichgültigkeit stellte sich ein bewegliches Interesse entgegen, das mit den veränderlichen Ansichten derselben Form je nach der Stellung des Malers zu spielen anfing. Die Perspektive verlor etwas von ihrer Strenge, indem sie diese veränderlichen Standpunkte überbrückte, empfindungsbetonte Elemente wurden verteilt, vor allem durch die Farbe, dieses flüchtige und verführerische Element, wohl geeignet, die Vielheit der Ansichten vergessen zu machen. Denn im Grunde waren es die Ansichten der Umwelt, die durcheinandergeworfen wurden, der Sinn ihrer Form wandelte sich. Die Akademie verteidigte gewisse in sich geschlossene Maße, die zwar unter ganz bestimmten Bedingungen wahr waren, aber der Zeit nicht entsprechend. Auf der anderen Seite der Barrikade brachten Maler ihren Zweifel an diesen Maßen zum Ausdruck in einer respektlosen Umbildung dieser unzeitgemäßen Formen; aber weiter kamen sie auch nicht. Immerhin bereiteten sie Cézanne vor, diesen geistigen Maler, der unaufhörlich gestalterische Probleme in Angriff nahm, der zu einem klaren, wenn auch nicht praktisch verwirklichten Bekenntnis kam; er bekannte sich zu einer Malerei, frei von der Beschreibung durch das Wort, von dem vorausliegenden Vorwurf, die sich allein rechtfertigte durch den Mechanismus der Flächebeziehungen, eingetragen in die Welt der Bildoberfläche. Die letzten Gemälde Cézannes sind die Schlußfolgerungen seines Forscherdaseins, man erkennt in den verschiedenen Stufen dieser Entwicklung die zögernden Versuche wie die teilweisen Erfüllungen. Cézanne, der unter den Einflüssen seiner Zeit stand, ist immer gehemmt gewesen durch das äußere Bild oder die objektive Erinnerung an das Museum. Dies hat ihn gehindert, Grundsätze aufzustellen, als er vom Empirischen abwich. Dem Kubismus kam es zu, das befreiende Werk Cézannes in der Methode fortzusetzen, aus der romantischen Intuition eine Sache des logischen Gewissens zu machen. ●

Die Erscheinung von Gemälden, deren augenscheinlicher Anlaß der Wunsch war, das Volumen, den Kubus zu realisieren, brachte mit vollem Recht die Bezeichnung „Kubismus" auf. In der Tat entstand dieser Eindruck gegenüber diesem leidenschaftlich dargestellten Volumen, das die akademische Form vierkantig verwandelte, ohne sie doch aufzugeben. Weniger oberflächlich gesehen, stießen hier aufeinander das konstruktive Prinzip des Raumes und die Beschreibung einer Tatsache in diesem Raume; das Prinzip gewann offenbar die

Oberhand, weil seine reinste und strengste Verbildlichung stärker war als die biegsamen Ansichten, die es in der zufälligen Umwelt annahm. Dies war das erste Stadium der methodischen Umwertung, diese Analyse der Umwelt, zurückgeführt auf das Prinzip ihrer stärksten Ausdruckswirkung für die Sinne. Das Beschreibende entdeckte sein gemeinsames Ziel, es drängte sich zusammen in ein endlich kontrollierbares System von Dimensionen.

Aber bald enthüllte das Volumen seine Fähigkeit, die Umwelt zu zerstören, in die man es mit Gewalt zu verankern suchte. Ein Kunstgriff rückte die einfache Beschreibung unter einen anderen Gesichtswinkel, den eines schematisierten Phänomens, das unter neuen Bedingungen entstand, in einer neuartigen Umwelt, von besonderen Dimensionen beherrscht, anderen, als sie die Maler verwendeten. Die episodenhafte Beschreibung wich der Beschreibung eines mechanischen Phänomens; ebensowenig wie jene brachte diese eine formale Lösung. Das Volumen erwies auch hier seine Durchschlagskraft, weil sein Gesetz im Raume, durch eine vollendete theoretische Form realisiert, trotzdem nicht an die Herrschaft der der Akademie teuren perspektivischen Einheit rührte. Es gewann sogar vorübergehend den Anschein, als sollte dieses Gesetz für den Akademismus Zeugnis ablegen, da es ja in Gegensatz trat zu den unabhängigen Malern, die an der Auflösung der unbeweglichen Form arbeiteten; es stellte die beschreibende Form wieder her, indem es deren inneres Prinzip eher zu stark betonte. Aber da das nur ein vorübergehender Zustand war, kann man heute feststellen, daß diese Periode in Wirklichkeit eine Überleitung war von den Gesetzmäßigkeiten der Renaissance zu denen einer neuen Geistesverfassung, die die ihren noch nicht kannte. Das Volumen wirkte zerstörend, letzten Endes weil dieses Gesetz, zum Stillstand gekommen in einer nur unter einem Gesichtswinkel gesehenen Form, nicht mehr der Vielfältigkeit der Erscheinungen entsprach, die für den heutigen Menschen die Umwelt hat. Diese Feststellung fand sich schon angedeutet in den Gemälden der Maler, die der Farbe mehr Bedeutung gaben als der Form. Der Versuch eines Ausgleichs durch Beschreibung der aufeinanderfolgenden Zustände eines Vorgangs begnügt sich nicht mit einem ein für alle Male festgelegten Standpunkt; die Begriffe der Statik und Dynamik blieben augenscheinlich der Tatsache des Malens nicht fremd. Dies war das zweite Stadium der kubistischen Entwicklung.

Das Volumen hörte also auf, das Gemälde zu regieren; die verschiedenen ausgewählten Ansichten, die am besten das als Vorwurf benutzte Objekt charakterisierten, wurden auf derselben Ebene dargestellt, nebeneinander, je nach ihrem Temperament und ihrer Eigenart, und boten so dem Beschauer die kinematographische Aufzählung einer isolierten Tatsache oder eines Vorgangs. ● Die

Kompositionen dieser Periode sind erklärend. Sie gehen darauf aus, eine Fülle von Anschauungsweisen des gleichen Gegenstandes oder eine Vielheit verschiedener Gegenstände in einem einheitlichen Ganzen nebeneinanderzustellen. Dieser Versuch zeigt deutlich eine neue Seite des gestalterischen Problems, der Geist schlägt sich herum in dem Widerspruch zwischen den Anforderungen und den Mitteln, ihnen zu genügen; eingefangen in das geschlossene Maß des Raumes, spürt er die Bedeutsamkeit des Faktors Zeit und seine Beweglichkeit in der Verkettung der Tatsachen. Dieses Kinematographische in den Kompositionen beweist, daß man der Schwierigkeit nicht aus dem Wege geht, wie es so viele andere tun, wenn sie die Form des Gemäldes auflösen durch den Reiz der farbigen Nuancen; sicherlich ist man noch ungeschickt, aber man blickt dem beängstigenden Geheimnis der Form fest ins Auge. Durch diese neue Beschreibung der äußeren Umwelt versucht man eine formale Tatsache zu realisieren, in der sich mehrere Zeiten in einem gleichen Raume oder auch mehrere Räume in der gleichen Zeit zusammenfänden. Das geschah in den Jahren 1911 und 1912. Man konnte sich in jener Epoche kaum Rechenschaft ablegen von dem Wert eines solchen Versuchs, den in paralleler Entwicklung Dichter und Schriftsteller unternahmen.•) ●

Die Unmöglichkeit, eine wirkliche Einheit mit diesen realistischen Fragmenten darzustellen, verstandesmäßig einander angenähert, aber durch eine sinnliche Unmöglichkeit voneinander ferngehalten, brachte es mit sich, daß der Kubismus mit anderen Mitteln versuchte, dieses Bedürfnis nach Gleichgewicht zu befriedigen. Die Maler hatten entweder verstandesmäßig oder gefühlsmäßig erkannt, daß, was diese Einheit hinderte, eben die Natur der Materialien war, deren sie sich bedienten; das Wesen der Malerei leistete ihnen Widerstand. Das nach einem einzigen perspektivischen Punkt geordnete beschreibende Gemälde rechtfertigte sich selbst, seine Unbeweglichkeit fiel nicht auf; das von mehreren perspektivischen Punkten abhängige Gemälde rechtfertigte sich nicht mehr. ● Selbstverständlich unternahmen daher die kubistischen Maler die Erforschung eben dieser Natur der Malerei, so besessen von der Wahrheitsidee, so erfüllt von Erkenntnisdrang, daß sie nicht einen Augenblick länger eine Spur verfolgten, sobald sie merkten, daß sie in eine Sackgasse führte — und dabei beschuldigte man diese Maler, sich in ein System verrannt zu haben.

•) Es sei hier erinnert an Namen wie Barzun, Marinetti, Jules Romains, N. Beauduin, Divoire, Apollinaire, Voirol, Cendrars, die einzigen, die je nach ihrem Talent Zeugnis abgelegt haben für einen Geisteszustand, der grundsätzlich verschieden war von dem offiziell geltenden; sie fingen mit mehr oder weniger Erfolg an, zwar keine neuen Mittel aufzufinden, aber doch solche, die durch jahrhundertelange Vernachlässigung brach gelegen hatten.

Unter den der Malerei verfügbaren Materialien zur Realisierung der formalen Tatsachen war das erste und unbestreitbarste die Oberfläche der Leinwand oder der Wand. ● Und der Natur dieser Fläche wollte man die Vielfältigkeit von Anschauungsweisen einverleiben, die eigentlich im Gegensatz stand zur Verwirklichung des kühnen Projektes. Die Natur dieser Fläche konnte mit dieser Vielheit von Zeit oder Raum nicht in Einklang gebracht werden, weil sich die Fläche in einer für die Sinne absoluten Art als Ganzes darstellte. Die Sinne erfaßten sie gleichzeitig in allen ihren Punkten. Das Beschreibende entsprach also nicht der Natur dieser Fläche. ● Fläche ist Ausdehnung, und wenn die Ausdehnung für den Sinn, an den sie sich wendet, das Gesicht, zugänglich sein soll, so kann sie nicht die drei Eigenschaften der verstandesmäßigen Zeit umfassen, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, wie es das beschreibende Wort tut oder auch das Volumen. Es handelt sich um andere Welten, infolgedessen ändern sich die Bedingungen. Das Beschreibende erklärte sich in der Aufeinanderfolge, gleicherweise die vielseitige Ansicht des Volumen: es widersprach also der Natur der Fläche, wenn sich das Beschreibende darauf ausbreitete, sei es im Sinne der klassischen Konvention und der perspektivischen Einheit, sei es nach der neuen Weise, die Standpunkte und damit die Ansichten zu vervielfältigen. Die Perspektive, als Mittel betrachtet, für das Auge das Trugbild einer äußeren Tatsache zu schaffen, verlor schon an Berechtigung, weil diese beschreibende Tatsache das Leben der Fläche in ihrer gestalterischen Realität gefährdete. Was Monge von den Malern gefordert hatte, das geschah wirklich. Der Vater der beschreibenden Perspektive hatte oft bedauert, daß die Maler nicht häufiger Aufzeichnungen machten von den im Laufe ihrer Arbeit erworbenen Erkenntnissen über das perspektivische Phänomen. Aber die Maler gingen schließlich über seine Wünsche hinaus: sie verwarfen diese Perspektive mit ihrem verbildenden Mechanismus überhaupt. ● Die Fläche erschien einer einzigen Zeit unterworfen und doch verpflichtet, die Sinne durch den Eindruck des Räumlichen zu befriedigen. Die verschiedenen Zeiten jedes Punktes der räumlichen Ausdehnung in der Fläche sollten sich auflösen in einer vollendeten Gestaltung, deren sämtliche Teile einander nebengeordnet wären, mit anderen Worten: die verschiedenen Ansichten des Raumes in der Fläche sollten sich verwirklichen in der Einheit des Rhythmus. Dies ist das Merkmal des dritten kubistischen Stadiums.

Es war sicherlich das bedeutsamste im Hinblick auf das zu vollbringende Werk. Die beiden ersten Epochen hatten dem individuellen Temperament in weitem Maße Freiheit gelassen, sich empirisch auszudrücken. ● Noch gab es keine Prinzipien von genügender Überzeugungskraft, um die Werke daran zu messen.

Es waren jene Zeiten, in denen die Verantwortung für das Werk viel mehr beim Talent lag als in der tieferen Weisheit, die erst die Meisterschaft ausmacht. Die dritte Epoche hingegen war die, in der die Widerstände sich erprobten, jetzt waren die intuitiven Beobachtungen nicht mehr ausreichend, ihre Verfestigung im Bewußtsein wurde nötig. Die Ordnung wurde geboren.
Die Wirkung dieser Ordnung war derart, daß die bis dahin widerstrebenden Kubisten ohne Zögern erklären konnten, ihr Gemälde sei vollkommene Realität, ehe sie die Namen der Gegenstände im Kopfe hatten, die es enthalten sollte. Ein folgenschweres Bekenntnis, es stellte die Fähigkeit der Gestaltung außerhalb jeder Beschwörung einer bekannten Form, da diese sich nachträglich einstellte aus Gründen, die diese gestalterische Realität nicht interessierten. Es enthielt gleichzeitig das Eingeständnis, daß es der Vermittlung der Angabe eines äußeren Raumes nicht mehr bedurfte, damit die Erregung sich einstellte; diese Erregung, die auf unerklärliche Weise irgendwie die bewußte Konstruktion leitete, war gleichzeitig bestimmt durch das Hervorbrechen des inneren Wunsches wie durch die Vielheit der äußeren Ansichten, die in den sinnlichen Aufnahmeorganen widerklangen. Der Maler vermochte kraft der erworbenen Kenntnis seiner besonderen Umwelt dieser Erregung eine Form zu geben, ohne von dem, der sie betrachtete, die Identifikation mit seiner Meinung und seiner Empfindungsweise zu verlangen. Der Beschauer befindet sich einer allgemeinen Wahrheit gegenüber, deren Wirkung er sich infolgedessen nicht entziehen kann; wenn er feinfühlig ist, spürt er ihre ganze Poesie in der ihn umgebenden Natur, eine Poesie, die aus der geheimnisvollen Verwebung des Endlichen mit dem Unendlichen hervorgeht. Er entdeckt sie in gleicher Weise wie in der Natur, die, ohne die Sinne zu ermüden, das gleiche Gesetz wiederholen darf und doch nie die gleiche Form wieder anwendet. Die gestalterischen Tatsachen der Ordnung Fläche sind gleicherweise individualisiert, wie es die Tatsachen im Raume alle sind; jede von ihnen hat immer die Möglichkeit, sich in einer Nuance zu erneuern, und bleibt dabei doch ewigen, unwandelbaren Gesetzen unterworfen.

●

Der Kubismus hat also von Grund aus die übliche Auffassung von der Malerei umgestürzt, ● die alte beschreibende Vorstellung, die von der analytischen Perspektive unterstützt wurde. Er führt in einer neuen Ordnung mit biologischem Mechanismus eine freigewordene Mentalität wieder ein, die sich dem nicht zu leugnenden Schicksal der heutigen Menschheit einpaßt. Führt wieder ein, sage ich, weil man nicht naiverweise glauben darf, daß diese Ordnung und die Geistes-

verfassung, von der sie getragen wird, zum ersten Male auftreten. ● Die Ordnung ist nicht neu, nur das mechanische Mittel, sie zum Ausdruck zu bringen, kann sich erneuern. Das ist nicht viel, aber genug, um das Leben fortzusetzen. ●
Die Ordnung, die der Kubismus wiederherstellt, ist eine natürliche Ordnung in dem Sinne, daß sie sich nicht auf verstandesmäßigen Errungenschaften aufgebaut hat. ● Der Kubismus ist eine Umwandlung des Denkens, der Geistesverfassung, die, je klarer sie ihrer selbst wurde, mit um so klarerem Bewußtsein ihre Methoden und ihre Mittel erfaßt hat.
Zwei Konstanten sind wiedergekehrt jenseits der angewandten Formen, sie sind die beiden grundlegenden Bedingungen dieser Tatsache der Gestaltung. ● Diese Konstanten sind der Rhythmus und die Ausdehnung. Rhythmus ist die fließende, bewegliche, zahlenmäßige, arithmetische Größe, Ausdehnung die beständige, unbewegliche, bildhafte, geometrische. Man brauchte nun nur noch diesen dynamischen Rhythmus innerhalb der Materie der statischen Ausdehnung in Bewegung zu bringen.
In den Händen des Malers und unter der Kontrolle seiner Augen war die statische Ausdehnung die Leinwandfläche. Der Rhythmus war das Schlagen seines eigenen Herzens, hervorgerufen durch seinen Geist. Seine geistigen Fähigkeiten, die allein dazu imstande sind und außer denen es nichts gibt, hatten die Tätigkeit dieser beiden auserwählten Elemente zu regeln. ● Und so würde am Ende ein vollendeter Organismus entstehen, abgewogen, proportioniert, rhythmisiert, der allein begründet ist in der harmonischen Nebeneinanderordnung seiner Organe, in der vollkommenen Durchdringung von Qualität und Quantität. Endlich würde es von nun an für jeden, der es nur wollte, möglich sein, diese Lebenstatsache zu genießen; sie hat ihre eigene statische Form, die durch die dynamische Bewegung Leben erhält, eine Form, die die Sinne, eine Bewegung, die den Geist erregt. ●
Da die Fläche kraft ihres formalen Lebens respektiert werden mußte, wurde die Technik einfacher. Nicht mehr gebunden an die nachahmende Beschreibung, wurde sie wieder wahr und gut, einfach und unmittelbar. Die gestalterische Tatsache wurde wieder realisierbar, ehe der Maler an die zufällig sich einstellenden Gegenstände dachte: an Stelle der Improvisation trat die Meisterschaft. Ich meine dieses Wort im Sinne des früheren Handwerks, als Stellung in der Hierarchie der Werte, und nicht in dem groben und eitlen Sinne, den man ihm heute gibt. Die Meisterschaft gewährleistete die Freiheit des Handwerks. ●
Die Farben wurden also auf die Fläche aufgetragen, nach der Art des Handwerkers, der die besondere Natur dieser Fläche achtet, sie entwickelten sich mit der Fläche, und ihre Töne bestimmten den Wert der rhythmischen Gliede-

rung in ihrer ursprünglichen Ausdehnung. Farbe und Ton brauchten nicht mehr einen sentimentalen Reiz auszuüben, sondern sie hatten zu unterstreichen, den Sinnen und dem Geist die fortdauernde Entwicklung einer formalen Tatsache zu bestätigen, die der gleichen Art war wie jedes Gebilde der Natur. ●
Ein so geschaffenes Werk genießt die Vorteile der natürlichen Schöpfungen. Sie erzählen nichts, sie sagen nichts, sie ahmen nichts nach, sie begnügen sich damit, da zu sein, der Umwelt mit ihren Veränderungen unterworfen, sie passen ihr die eigenen an, und das Licht der Umwelt läßt sie in feinster Lebendigkeit erscheinen, zumal ihre Substanz auf dieses Licht angewiesen ist. Aber das von Menschen erschaffene Werk kann noch aufschlußreicher, der Reinheit noch angenäherter sein als die natürlichen Schöpfungen. Es muß deren Maße, Beziehungen, Proportionen spürbar machen. ●
Dem in Auflösung begriffenen geistigen Zustand unserer Zeit liegt das alles fern; die Sprache, die wir sprechen, wird nur von denen vernommen, die in sich selbst schon einen Teil des Weges zurückgelegt haben, die, wenn sie auch noch nicht dem Morgen angehören, doch nicht mehr dem Heute dienen wollen.

●

Ich habe versucht, den besonderen Fall der Malerei auf dem Boden des Allgemeinen durchzuführen, weil von hier aus alle Kundgebungen der menschlichen Tätigkeit und der von ihr unabhängigen sich auf die Eroberung des Raumes stürzen, als wären es alles Zielstrebigkeiten eines einzigen Willens. Ist es mir gelungen, nicht nur den Fachleuten, sondern vor allem den viel Zahlreicheren, die berufen sind, das Wesen des Kubismus zu erkennen, einige Aufklärung über den Begriff „Kubismus" zu verschaffen, indem ich auf seine wirkliche Bedeutung den Nachdruck legte, die über die materielle Tatsache des Werkes selbst weit hinausgeht? Ich möchte es um so mehr hoffen, als ich überzeugt bin von dem Ernst des heutigen Konfliktes, er wird sich in unentwirrbaren äußeren Erregungen kundtun, solange sich nicht die, die seinen tiefer liegenden Ursprung kennen, zusammenschließen, um dem neuen Gedanken zu wirklicher Macht zu verhelfen und ihn durch die Anhängerzahl zu stützen. Denn es gibt im Raume keine lebensfähige Form ohne eine ihr vorangehende schöpferische Geisteskraft; auf einem verjüngten Geisteszustand, der wieder mit der Quelle in Berührung getreten ist, kann sich eine neue Ordnung aufbauen, den Bedürfnissen von heute angepaßt, die so den geistigen Fortschritt der Menschheit um einen Begriff erweitert.
Jeder von uns hängt noch an der zu Ende gehenden Epoche. ● Die menschliche

Natur besteht aus diesem Dualismus. Man hat ihr Wesen noch nicht genügend bestimmt. Der Mensch ist gleichzeitig ein freies und ein Herdenwesen. In welchem Maße hat er teil an der Gemeinschaft? Wann gehört er sich selbst an? Die Antwort auf diese Fragen finden heißt die Lösung finden in ihren wahrhaften Grundlagen, heißt den Generalnenner aller heutigen Gegensätze feststellen. ●

Nach all dem kann wohl diese Darstellung des Kubismus von Nutzen sein. Man wird zweifellos verstehen, was wirklich hinter diesem Begriff lebendig ist, und die, die oft vor solchen Gemälden gestanden haben, ohne ihren Sinn herauszufinden, werden nun wissen, daß da ein abgeschlossener Gedanke gestaltet wurde, ein Gedanke, der nach einem in weitestem Sinne menschlichen Boden suchte, um sich einfach und unmittelbar auszusprechen.
Seit dem schon weit zurückliegenden Auftreten dieses Kubismus sind viele Kundgebungen mit der Bezeichnung Ismen scheinbar an seine Stelle getreten; aber in Wirklichkeit waren es nur mehr oder weniger differenzierte Ausdrucksarten derselben Idee, wenn man nicht so sehr das Wort als die geistige Absicht in Betracht zieht. Die Maler von 1910 haben sehr wohl bewiesen, daß sie nicht Sklaven eines Wortes waren. Nicht nur, daß sie keineswegs die Bezeichnung erfanden, die man ihnen zwangsweise beilegte, sie waren auch vollkommen unabhängig von diesem Begriff und lehnten ihn ab, je mehr sie ihre Absichten durch ihre Werke zum Ausdruck brachten. Ihre heftigsten Gegner hielten es oft für die beste Politik, in der öffentlichen Meinung zu verbreiten, der Kubismus sei im Aussterben, sei schon tot, sogar begraben; sie hatten recht, denn aus ihm entstand die Malerei, als ein schlichtes Handwerk wie jedes andere, dessen Wurzeln zurückgingen bis auf den einfachsten Anstreicher und das emporwuchs bis zur Meisterschaft, dieser vorbildlichen Anwendung einer Technik von höchster Ordnung und höchster Vollkommenheit.

1925

BAUHAUSBÜCHER

SCHRIFTLEITUNG: WALTER GROPIUS
L. MOHOLY-NAGY

		Abbildungen	steif brosch.	l. Leinen geb.
1	**Walter Gropius,** INTERNATIONALE ARCHITEKTUR. Zweite Auflage. Auswahl der besten neuzeitlichen Architekturwerke.	96	Mk. 5	Mk. 7
2	**Paul Klee,** PÄDAGOGISCHES SKIZZENBUCH. Zweite Auflage. Aus seinem Unterricht am Bauhaus mit von ihm selbst gezeichneten Textillustrationen.	87	Mk. 6	Mk. 8
3	**Ein Versuchshaus des Bauhauses.** Neue Wohnkultur; neue Techniken des Hausbaues.	61	vergriffen	
4	**Die Bühne im Bauhaus.** Theoretisches und Praktisches aus einer modernen Theaterwerkstatt.	42 3 Farbtafeln	Mk. 5	Mk. 7
5	**Piet Mondrian,** NEUE GESTALTUNG. Forderungen der neuen Gestaltung für alle Gebiete künstlerischen Schaffens.		vergriffen	
6	**Theo van Doesburg,** GRUNDBEGRIFFE DER NEUEN GESTALTENDEN KUNST. Versuch einer neuen Ästhetik.	32	vergriffen	
7	**Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten.** Praktische Beispiele neuzeitlicher Wohnungseinrichtung.	107 4 Farbtafeln	Mk. 6	Mk. 8
8	**L. Moholy-Nagy,** MALEREI, FOTOGRAFIE, FILM. Zweite Auflage. Apologie der Fotografie, zugleich grundlegende Erkenntnis abstrakter und gegenständlicher Malerei.	100	Mk. 7	Mk. 9
9	**Kandinsky,** PUNKT UND LINIE ZU FLÄCHE. Zweite Auflage. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente.	127 1 Vierfarben-Druck	Mk. 12	Mk. 15
10	**J. J. P. Oud,** HOLLÄNDISCHE ARCHITEKTUR. Zusammenfassung theoretischer und praktischer Erkenntnis auf dem Gebiete der Architektur.	39	Mk. 6	Mk. 9
11	**Kasimir Malewitsch,** DIE GEGENSTANDSLOSE WELT. Die Geschichte und Begründung des russischen Suprematismus.	92	Mk. 6	Mk. 8
12	**Walter Gropius,** BAUHAUSNEUBAUTEN IN DESSAU. Der Bauhausneubau und die Meisterhäuser.	etwa 100	Mk. etwa 7	Mk. etwa 9
13	**Albert Gleizes,** KUBISMUS. Die Geschichte des Kubismus.	47	Mk. etwa 6	Mk. etwa 8
14	**L. Moholy-Nagy,** VON KUNST ZU LEBEN. Der Weg zum Erlebnis von Plastik und Architektur.	etwa 150	Mk. etwa 8	Mk. etwa 10

ALBERT LANGEN VERLAG
MÜNCHEN / HUBERTUSSTRASSE 27

1000.—

bauhaus

zeitschrift des bauhauses für bau und gestaltung
verlag und geschäftsstelle: dessau, zerbsterstr. 16

die zeitschrift erscheint vierteljährlich
bezugspreis jährlich mk. 4.—
mitglieder des „kreis der freunde des bauhauses“
erhalten die zeitschrift kostenlos

MŰSZAKI EGYETEM KÖNYVTÁR

ALBERT LANGEN VERLAG
MÜNCHEN